المسرحية العبرية

نشأتها ومراحل تطورها

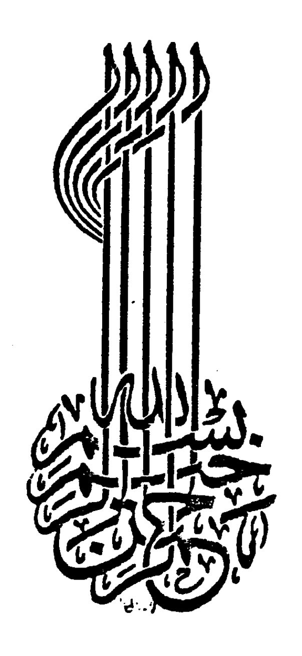
دكتور

عبد الوهاب محمود وهب الله

قسم اللغات الشرقية

كلية الآداب- جامعة القاهرة

القاهرة



الفهرس

مقدمة

الباب الأول

المسرحية العبرية فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨

الفصل الأول

مقدمة تاريخية ٧

الفن المسرحى فى فترة الهسكلا ١٤

مسرح اليديش وتأثيره على تطور المسرحية العبرية

بداية المسرح العبرى فى فلسطين ١٨٩٠ ــ ١٩١٤ ٢٤

الهوامش ٣٨

الفصل الثانى

الانتاج المسرحى وخصائصه اليهودية ٤٧

أنواع المسرحيات ٤٩

تأثير المذاهب الأدبية الأوربية على المسرحية العبرية ٥٩

الموضوعات التى عالجتها المسرحية العبرية ٧٢

الهوامش ١٠٦

الفصل الثالث

أشهر كتاب المسرحية وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها ١١٧

أشهر الفرق المسرحية ومؤسسات الفن المسرحى ١٨٣

الهوامش ١٩٠

الباب الثانى

المسرح العبرى فى الفترة من ١٩٤٨ ــ ١٩٥٦

الفصل الأول

الانتاج المسرحى وخصائصه ٢٠٧

الهوامش ٢١٩

الفصل الثانى

أشهر كتاب المسرحية وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها ٢٢٥

المسرحية الإسرائيلية ٢٦١

الهوامش ٢٦٨

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

ماتزال دراسة المسرحية العبرية فى خطواتها الأولى لندرة الترجمات التى تنقل إلينا نماذج من هذا الصنف الأدبى فى الأدب العبرى الحديث وعلى الرغم من أن مكانة المسرحية العبرية على ضآلتها بين الفن المسرحى العالمى شرطاً أساسياً فى تشجيع حركة الترجمة والدراسة لها ، إلا أنه بالنسبة لنا نحن العرب يجب ألا يقف هذا الشرط دون بذل الجهود فى التعريف بالكتابة المسرحية العبرية ولهذا يجب علينا التغلب على الصعوبات التى تقف فى طريق التعريف بالأدب العبرى بشكل عام والفن المسرحى بشكل خاص ومن أهمها اللغة والموضوعات التاريخية و الدينية التى قد تكون غريبة على القارىء العربى.

ويعرض هذا الكتاب ومن خلال تركيز شديد لدراسة موضوع الكتابة المسرحية العبرية متتبعاً نشأتها وتطورها وموضوعاتها وأهم المسرحيات العبرية وأهم كتاب المسرحية وطبيعة إنتاجهم المسرحى وخصائصه ملحقاً ذلك بعرض موجز للنشاط المسرحى من خلال تعريف بالفرق المسرحية وأهم الأعمال التى تم عرضها على خشبة المسرح .

ولما كانت سنة ١٩١٤ تعتبر بداية لإرساء الأسس التى قامت عليها كل المؤسسات السياسية والاجتماعية والثقافية وبلورت بشكل محدد ملامح دولة إسرائيل التى أقيمت فى سنة ١٩٤٨ م مما جعل هذه الفترة التى شهدت نهاية أخطر الهجرات اليهودية إلى فلسطين أو ما يسمى فترة الهجرة الثانية ، فكان

لزاماً علينا أن نركز على دراسة المسرحية العبرية ابتداء من هذه الفترة تحديداً مع عدم إغفال ما سبقها من بدايات أقل ما يقال عنها أنـــها كـــانت متواضعـــة للغاية . ناهيك الحديث عن أن ما جرى منذ بداية تلك الفترة فى فلسطين إنعكس على الأدب عموماً وعلى المسرحية العبرية خصوصاً ، وعلى ذلك فإن تحديـــد هذه الفترة بداية لدراسة الكتابة المسرحية والعبرية حددته وفرضتـــه ظـــروف موضوعية اقتضتها دراسة هذا الصنف الأدبى من الأدب العبرى الحديث :

وتناول الكتاب مقدمة تاريخية لنشأة الكتابة المسرحية العبرية والمشاكل التى حالت دون تطورها بالمقارنة بالأصناف الأخرى فى الأدب العبرى الحديث مـــن خلال عرض لتأثيرات فترة التنوير فى أوربا ومسرح اليديش على المســـرحية العبرية وبداية المسرح العبرى فى فلسطين وتأثير الأحداث والتطـــورات علـــى تطور الكتابة المسرحية العبرية بدءاً من العقدين الأوليين من القرن العشـــرين مروراً بالثلاثينيات والأربعينيات وانتهاءاً بحرب ١٩٤٨ وقيام دولـــة إســـرائيل وانعكاس كل ذلك على تطور المسرحية العبرية .

البـــاب الأول

المسرح العبرى فى الفترة
من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨

الفصل الأول

مقدمة تاريخية





مقدمة تاريخية

يعتبر المسرح العبرى أقل أشكال التعبير الأدبى تطورا فى الأدب العبرى. وينسب البعض ضآلة الانجازات فى هذا المجال إلى معارضة الروح الدينية التوحيدية فى اليهودية لصراع القيم الذى تمثله الدراما بشكل عام، ويرجع كورتسفيل سبب ذلك إلى أن الخط المميز للدراما هو نسبية القيم المتصارعة فى حين أن القيم فى العهد القديم ليست نسبية بل مطلقة، والصراع ليس قائما إلا بين الشخصية المنحرفة عن المطلق وبين المطلق الذى يسيطر على المنحرف. فالعهد القديم وهو أساس اليهودية، يتناقض، حسب رأى كورتسفيل، مع كل امكانية لصراع درامى [1] هذا بالاضافة إلى معارضة الحاخامات اليهود للعناصر التى تتكون منها الدراما التى ظهرت فى العالم الغربى المسيحى، كما تبدى ذلك، على سبيل المثال فى مسرحيات القرون الوسطى التى تتناول الاعاجيب والاسرار المسيحية والمعجزات «تمثيل مشهد من حياة قديس له معجزات» وكذلك الآم المسيح [2]، ومما لا شك فيه أن التقاليد اليهودية كانت سببا فى الحد من تطور الدراما فى الأدب العبرى منذ بدأ الفن المسرحى يتعارض مع نمط الحياة التقليدى عند اليهود. [3] كما أن إضفاء الطابع الدينوى على الحياة اليهودية وهو الشكل الذى بدأ فى القرن الثامن عشر وحفز تطور الأدب العلمانى، لم يمثل مع ذلك، فى صورة الأولية، علامة تقدم فى الفن المسرحى ولم يؤد إلى تأسيس مسرح يهودى مستقل. [4]

كما أن إحياء التخاطب باللغة العبرية تخلف عن احياء اللغة المكتوبة مما ادى إلى إعاقة تطور المسرح العبرى، ذلك أن هذا النوع الأدبى يعتمد بشكل أساسى على المصطلحات المحكية التى يستوعبها الجمهور، حيث أن المسرح يمتدح عادة إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلسا طبيعيا بحيث يحس المتفرج أن ما يقوله أشخاص المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراؤهم فى الحياة الحقيقية، مع أن هذا تبسيط لمشكلة الحوار. (٥)

على أن المشكلة الكبرى التى تتعلق بنشأة وتطور المسرح العبرى، هى غياب الاستمرارية فى الماضى وحتى فى فترة الهسكلاه (٦) كانت المسرحية العبرية مخصصة من البداية للقراءة وليس للعرض على خشبة المسرح (٧)، أو كما يقول عفرت جدعون (٨) ان السبب فى عدم وجود دراما عبرية حقيقية هو الانفصال المدمر للدراما العبرية عن تقاليد مسرحية مستمرة. ولم يكن للمسرح العبرى تقاليد تنبثق عنها مقاييس ضرورية معينة، ويمكن اعتباره ابن بالتبنى للشعر والنثر فى الأدب العبرى. كما أن المصدر الحقيقى للمسرح العبرى هو الثقافات المسيحية فى أوربا الغربية والشرقية. (٩)

ومع أن الاحتفالات والشعائر الدينية البدائية المشابهة لنظيراتها التى انبثق عنها المسرح لدى الأمم الاخرى، كانت تمارس لدى اليهود الا أن الاشكال التقليدية والجامدة لليهودية لم تكن لتسمح للمسرح ان يضرب بجذوره ويتطور، فالطقوس الدينية كانت أكبر أهمية من أى مفهوم مجرد للفن والرجال الذين كانوا يخلبون ألباب الجماهير كانوا أنبياء ولم يكونوا شعراء أو خطباء. (١٠)

وهناك من عزوا عدم تطور المسرحية العبرية إلى رفض اليهود للفن المسرحى لكونه يتناقض مع جوهر الديانة اليهودية - فالعقيدة اليهودية لا تتحمل التطرف الدرامى المبنى على الأسس الاسطورية، وفضل أخرون تفسيرا اجتماعيا تاريخيا وهو أنه لا يمكن للمسرحية أن تتطور لدى شعب لا يملك وطنا ولا مسرحا. (١١)

وثمة افتراضات معينة قدمت لتفسير غياب الفن المسرحي العبرى فى الماضى أولاهـا أن العروض المسرحية كان ينظر إليها من قبل القادة الدينيين بوصفها غريبة على نمط الحياة اليهودية التقليدية. ثانيها أن الدراما هى نوع أدبى مرتبط بصورة خاصة بأوضاع اجتماعية وقومية مستقلة، حيث كان المسرح يتعلق دائما بحياة أمة مستقلة وهو بحاجة إلى تطوير مستمر ويحتاج إلى التجاوب بين المؤلف والجمهور ولم تظهر الأمة اليهودية ميلا خاصا نحو الأدب المسرحي. ثالثا ما يتعلق بطبيعة الممارسة الدينية. فالمشهد المسرحي أسطورى تتصارع فيه القوى المقدسة، أما لدى اليهود فهى دراما اخلاقية تنبع من التوتر بين ارادة الله العلى القدير وبين ارادة الانسان الذى هو حرفى أن يتمرد والذى يتمرد بالفعل. (١٢)

وأصبح من عادة الذين يدرسون هذا الموضوع أن يبدأو من العهد القديم ومواده التى تبدو وكأنها تتضمن عناصر درامية. ويبحثون فى خلال التاريخ اللاحق لليهود عن مواد من العهد القديم تعطى اشارات لوجود صور تشكل خصائص أو سمات مسرحية فهناك من يعتبر العهد القديم قصة متواصلة لتطور أمة. فالقصة التى تأتى فى العهد القديم هى قصة درامية واليهود والله هما البطلان الرئيسيان، تدور حول موضوع واحد ووحيد كيف حصل اليهود على أرضهم ثم اضاعوها من خلال عنادهم وكيف عادوا فحصلوا عليها مرة أخرى عندما عقد البطلان الرئيسيان عهدا بينهما. (١٣)

على أن العهد القديم ككل ليس فيه سوى القليل من الأشكال المسرحية التقليدية رغم وفرة الحوار الدرامى فى سفر أيوب (١٤) ونشيد الأنشاد وقصص شمشون وشاؤول وسفر الجامعة وسفر يونس وبعض الفقرات التى تتعلق بالنبوءات التى تستخدم الرموز والخلفيات المسرحية لأن اساليب الأنبياء كانت بالأساس تمثيلية مسرحية كما هو الحال فى سفر ارميا : ١٩ مثلا. كما ان نشيد الأنشاد هو قصة وحدث مترابط مسرحيا، فالرقص والغناء هى عناصر مسرحية ترد احيانا فى العهد القديم حيث رقص داود بكامل قوته أمام التابوت المقدس. ومن بين هذه الأمثلة نجد

أن سفرى الجامعة وايوب هما الأكثر تشويقا وسفر أيوب هو بالتأكيد الأكثر اقناعا من حيث الشكل المسرحى.[١٥] وهو على وجه التحديد ليس مسرحية وانما هو حالة مسرحية، حيث يفتقد إلى المشاهد المرئية ولا يقدم سوى اصوات. فعالم أيوب محدود لا زمان ولا مكان فيه، وهو أول بطل مأساوى غير يونانى جرى تصويره بوعى وغير معروف من أوجده. أن مأساته الروحية العظيمة أصبحت من تراث اليهود وكان هو أول اسهام مسرحى قدم للعالم.[١٦]

وكان ينقص طقوس اليهود العنصر الدرامى للأساطير، ونجد بعض العناصر الدرامية فى الاحتفالات التاريخية اليهودية مثلما ورد فى سفر الخروج : ١٢ حول عيد الفصح والذى يحتوى على تجسيد للأحداث ليلة الفصح فى مصر وثمة عنصر درامى آخر فى بناء المظال والعيش فيها لسبعة أيام.[١٧] غير أن هذه العناصر الدرامية غير موجودة فى الاحتفالات التى ليس لها طابع تاريخى مثل السبت[١٨] وعيد الغفران.[١٩]

ومع أن صور الرقص والغناء وتقديم القرابين والولائم موجودة كلها فى الاحتفالات اليهودية، إلا أنها لا تنطوى على أية عناصر درامية. ويبدو أن اليهود القدامى لم يكونوا يعرفون سوى القليل عن المسرح، وكل ما كانوا يعرفونه اخذوه من الاغريق، ولا تكشف سجلاتهم عن اى دراما عفوية أو أى مسرح محلى. وقد توارى فى القرن الأول الميلادى تماما أى أمل فى قيام مسرح قومى عبرى، وكان على اليهود آنذاك ان يحموا أنفسهم من تأثير الثقافات الأجنبية وبخاصة الثقافة الهلينيستية التى كان ينظر إليها منذ البداية على أنهما تهديد لليهودية.[٢٠]

ولم يكن هناك أى اسهام درامى أو مسرحى من جانب الدين اليهودى، رغم أنه جاء بعد ذلك كتاب يهود كتبوا مسرحيات استمدوها من الاغريق وعلى النمط الاغريقى[٢١] وتشهد على ذلك بعض نشاطات مسرحية فى التجمعات اليهودية التى كانت تحت السيطرة الاغريقية مثلما كان فى الاسكندرية فى القرن الثانى قبل الميلاد. وهناك أيضا حزقيال شاعر التراجيديات اليهودية الذى الف دراما باليونانية حول خروج اليهود م مصر استنادا إلى العهد القديم.[٢٢]

وهناك حجة مضادة لكل سبب أعطى لتفسير غياب الدراما اليهودية ولكنه يمكن القول أنه لاسباب عدة كان من الواضح أن المسرح غريب عن روح اليهود ودينهم واخلاقهم وفلسفتهم الثقافية. *

ومع أن بعض أشعار ابراهام بن عزرا (١٠٨٩ - ١١٦٤) (٢٣) الجدلية تتضمن حوارا وعناصر درامية تتمثل فى المناظرات بين الروح والجسد، الصيف والشتاء والماء والخمر إلا أن شاكيد يرى أن المسرحية هى كلها تجديد فى الأدب العبرى وهى النوع الوحيد الذى يمكن القول عنه بشكل جازم أن لا أب له فى الفترة قبل الإيطالية، أى فى القرن السادس عشر وما بعده (٢٤) حيث يعود تاريخ أول مسرحية عبرية مدون إلى القرن السادس عشر فى أيطاليا الفها يهودا سومو وتأثرت بالدراما الأيطالية. (٢٥) فالقصيدة العبرية قديمة العهد وتتطور مع تغيير ملامحها وصورها من جيل إلى جيل، والنمط القصصى تعود بدايته إلى العهد القديم وامتداده فى المدراش ثم استمر مع تغيير فى الصورة فى أجيال متأخرة. أما المحاولات الأولى فى المسرحية العبرية فقد ظهرت فى أيطاليا فى القرن السادس عشر ولم تشكل حتى هذه المحاولات تقاليدا أو تراثا يعتمد عليه مثل كتاب المسرح والانتاج المسرحى.

وقد كتبت منذ القرن السادس عشر الكثير من المؤلفات فى صورة مسرحيات دون أن تكون مسرحيات حقيقية بالمعنى المفهوم والمسرحيات بشكل عام ابتداء من مسرحية צחות בדיחותה דקדושין «مهزلة زواج لبقة» ليهودا ليون سومو (١٦١٨) (٢٦) ليست سوى مناظرات ومونولوجات بين شخصيات وأفكار (٢٧) ولم تصبح المسرحيات ذات تيار قوى إلا فى فترة الهسكلا.

وتعتبر مسرحية سومو هذه أول مسرحية عبرية كتبت فى ايطاليا (٢٨) تحت تأثير كوميديا القرن السابع عشر الايطالية. وعلى الرغم من انها طبعت أولا سنة ١٦١٨، إلا أنه من الواضح انها كتبت قبل ذلك ببضع سنوات. وكانت المسرحية فى خمسة فصول وقد عرضت فى ايطاليا فى بلاط دوقات غوانزافا فى مانتوا حيث كان بلاط آل غوتزافا فى ذلك العصر يستقطب جميع الفنانين من جميع انحاء اوربا. وقد

ترجمت بعض أعمال سومو إلى الانجليزية والروسية. ومن الآثار القليلة الباقية له مخطوطه بعنوان Conversation about a city on the stage (1565) وهى من أهم الكتابات عن الفن المسرحى منذ أرسطو. (٢٩)

وقد استخدم سومو اللغة المحكية فى مسرحياته وكان بارعا فى التقنية المسرحية. ذلك أن اسلوبه لم يكن توراتيها محضا بل احتوى على تعابير ومصطلحات عبرية متأخرة اكسبت مسرحياته مميزات تجعلها حديثة بكل معنى الكلمة، كما وصفها بياليك (٣٠). فالعقدة والشخصيات والبنية مقتبسة من الكوميديا المرتجلة Commédiad'larte والشئ المميز فى المسرحية هو فقط الموضوع الهزلى اليهودى المتعلق بنقد الشريعة اليهودية والجو الثقافى السائد. (٣١)

لقد كانت المسرحية العبرية باستمرار صدى باهتا للنشاط الدرامى الذى كان يدور خارج اسوار الجيتو اليهودى. (٣٢) فمع انتهاء العصر الذهبى للدراما اليونانية والرومانية نشطت الفرق المسرحية من الجوالة والمهرجين وكان من بينهم مجموعات يهودية كان جمهورها فى أساسه من اليهود رغم معارضة السلطات الدينية ومن الارجح أن جذور هذه الجماعات كانت تعود إلى احتفالات عيد البوريم التى ابتدأت منذ القرن الثالث الميلادى تقريبا. وهذه الاحتفالات التى تصادف اقامتها فى مطلع فصل الربيع لاستعادة قصة استر الملكة اليهودية لبلاد فارس كما جاءت فى العهد القديم، هى احتفالات شبه دينية ويختلط فيها العنصر المسرحى بالعنصر الدينى (٣٣). وفى البداية كانت احتفالات البوريم تقدم بشكل مسرح عرائس فى باحة المعابد اليهودية ثم تطورت إلى الشكل المسرحى فى خلال عصر النهضة. وكان يتخلل المشاهد بعض الاستكشات القصيرة الهزلية التى لاقت رواجا اكثر من العمل المسرحى ذاته فى بعض الأحيان. وكانت تتضمن مقاطع تنتقد بشدة الخصوصيات اليهودية لكنها تنتهى دائما بالتنبؤ بخلاص إسرائيل. (٣٤)

وتدريجيا تطورت احتفالات عيد البوريم لتشمل أيضا قصص يوسف واخوته

وحلم يعقوب والصراع بين دافيد وجوليات. لكن من الملاحظ انه لم تكن هناك أدوار نسائية على المسرح وذلك طبقا للتعاليم الدينية التى تحظر ظهور النساء وأيضا قيام الرجال بادوار نسائية (سفر التثنية ٢٢ : ٥ «لا تكن أدوات الرجال على النساء ولا يلبس الرجل لباس النساء لأن كل من يصنع ذلك يكرهه الرب إلهك») [٣٥]

وكانت المعارضة الدينية المستمرة سببا رئيسيا فى اعاقة تطور الدراما اليهودية[٣٦]. ومع هذا، ومنذ القرن السابع عشر كانت مسرحيات البوريم متداولة بشكل مكتوب وخاصة فى اللغتين الاسبانية والايطالية.

ومن خصائص المسرح اليهودى الذى بدأت ملامحه تتكون فى القرن السادس عشر داخل الجيتو بعده عن الحياة اليومية - لأنها لا تتضمن سوى معانى القهر والذل والكآبة - واقتصاره على الموضوعات الدينية وامجاد الماضى والتعبير عن الرغبة فى الخلاص وعودة الأمة اليهودية وكذلك تمجيد الطبيعة وجمالها رمزا إلى الحرية. وبالتالى كان التركيز على العنصر الفكرى والعقائدى اكثر منه على العنصر الدرامى المسرحى. [٣٧]

كما ان معظم كتاب المسرحيات العبرية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، ابتداء من سومو وحتى موشيه حاييم لوتساتو [٣٨] كانوا غير قادرين على تحرير انفسهم من تأثير ثقافة البحر المتوسط [٣٩] فقد حاولوا نقل المسرح الايطالى والاسبانى المعاصر إلى محيط الثقافة اليهودية، لكنهم فقدوا البنية الصحيحة للمسرحية بتكييفهم عناصر درامية بعيدة عن المسرح مع لغتهم والموضوعات التى يريدون طرحها. [٤٠]

فموشيه زاخوتا [٤١] قلد مسرحية Spanish Auto فى مسرحيته יסוד העולם أساس العالم (١٨٧٤) وهى قصة ابراهام والنمرود [٤٢] فى قالب مسرحى، وفى مسرحية תופת ערוך (فينيسيا ١٧١٥ - ١٨٨١) التى كانت فكرتها تعبر عن رحلة الميت إلى جهنم، قلد مسرحيات القرون الوسطى المسيحية الرمزية من ناحية البنية

والمضمون. كما أن مسرحية جوزيف بنسودى لافيجا אסיר התקווה (امستردام ١٦٧٣) هى تقليد للكوميديا الاسبانية. (٤٣)

أما المسرحيات التى كتبت باللغة العبرية فى ايطاليا فى تلك الفترة فقد اعتمدت على الثقافة الاجنبية فى الشكل والاسلوب، دون الأخذ من الدراما العبرية المعاصرة، ولذلك فشلت فى خلق استمرارية في هذا المجال. (٤٤) وكتب عمانويل فرانسيس بضع مسرحيات من حين لاخر للاعياد، مثل حوار ايديولوجى حول امرأة (١٦٧٠) ومسرحية عيد البوريم. (٤٥)

الفن المسرحى فى فترة الهسكلا:

شهد مطلع القرن الثامن عشر أعمال الكاتب المسرحى موشيه حاييم لوتساتو، اهم كتاب المدرسة الايطالية المسرحيين والذى كان له تأثير واضح على الدراما العبرية، وذلك فى عصر ازدهار الفكر والشعر اليهودى بتأثير عصر التنوير الأوربى. حيث كتب ثلاثة أنواع من المسرحات تأثرت بالرمزية الايطالية والدراما التى تصور حياة الريف والرعاة (٤٦) فسرحية מעשה שמשון «صنيع شمشون» (١٧٢٤) افادت فى توضيح النوع الدرامى فى كتاباته، ولا تعتبر هذه المسرحية دراما حقيقية لغياب وحدة الحوار والمونولوج فيها، ثم ظهرت له مسرحيتان اخريان الأولى مسرحية מגדל עוז «حصن منيع» (١٧٢٧) المتأثرة باسرار وغيبيات كتاب «زوهار» זוהר لجماعة القبالا(٤٧) التى كان لوتساتو متأثرا بها. والثانية مسرحية לישרים תהלה «المجد المستقيمين» (١٧٤٣) وهى مسرحية رمزية تشير إلى الصراع بين الخير والشر. ويظهر فيهما تأثير دراما الشاعر الأيطالى جيورانى (١٥٣٨ - ١٦١٨) التى تصور حياة الرعاة وأهل الريف (٤٨). حيث كان حاييم لوتساتو مطلعا على الأدب الايطالى ومتأثرا بالشعر الغنائى الريفى. وقد كان اسهامه فى الأدب العبرى - باسلوب شاعرى لا يضاهى - تقديرا لمواطن الجمال فى الطبيعة وحماسا للحياة

وتقبلا للعواطف الانسانية. كما دعا أيضا إلى الاهتمام بالمبادئ العلمية. وكان تأثير مسرحياته الرمزية كبيرا فى الأدب العبرى في فترة الهسكلا إلى حد أنها قزمت الانواع الدرامية الاخرى. وشملت مواضيع هذه المسرحيات مجالات عديدة منها النقد الاجتماعى، والتبشير بأفكار عصر التنوير ونقدها. (٤٩)

وتدور مسرحية מגדל עוז «حصن منيع» حول قصة شبان متحمسين يتغلبون على خصوم يدبرون المكائد ضدهم. ولكن لم يكن لها تأثير كبير على الدراما العبرية، وعلى العكس من ذلك، اثرت مسرحية «المجد للمستقيمين» على تطور المسرحية العبرية فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر (٥٠) وهى دراما رمزية من حيث انها كانت تشخيصا لايجابيات وسلبيات المناحى الاخلاقية. وموضوع المسرحية، أو انتصار الخير على الشر، يدور حول قصة الشبان المتحمسين الذين يتعارفون ثم يتجمعون ويمثلون صراع قوى الخير ضد قوى الشر. (٥١)

وقد تبعت لوتساتو فترة طويلة اكتفى خلالها كتاب المسرحيات بتقليده وتناولت مواضيعهم الرمزية حب العمل والزراعة والحياة البسيطة. ويمكن القول ان مسرحيات لوتساتو تعتبر فى الحقيقة أول انتاج فى الأدب العبرى (٥٢).

وهناك اسلوب آخر فى الأدب العبرى كان يمثله دافيد فرانكو منديس واعتبرت مسرحيته גמול עתליה «انتقام عتليا» (١٧٧٠ و١٨٦٠) تفنيدا لمسرحية راسين Athaliah (٥٣)، ومحاولة لاستعادة الاطار الصحيح للرواية فى العهد القديم والاجواء اليهودية لشخصيات الرواية (٥٤) وعتليا هى ام احزيا من ملوك إسرائيل وردت قصتها فى سفر اخبار الأيام الثانى (٢٢ : ١٠ - ١٢ و ٧٤ : ٧).

وترجع أهمية منديس فى تطور المسرح العبرى إلى كونه أول كاتب مسرحى يهودى تتخلى شخصياته المسرحية عن الاطار الرمزى البحث وتتخذ مضمونا شخصيا خاصا بها مستمرا طوال المسرحية. وأصبحت الملامح الفردية عنصارا هاما فى حبكة المسرحية حيث تعد الشخصيات مقيدة بالمثل والمعتقدات الجامدة التى

يفترض ان ترمز إليها. وكانت هذه خطوة هامة فى تطور الدراما العبرية واقترابها إلى روح العصر فى أوربا [٥٥]. ويعتبر منديس أول مؤلف يهودى يطور تقنية الترجمة بتصرف ويكيف المسرحيات الأوربية مع موضوعات مستمدة من العهد القديم. [٥٦]

وكانت أول مسرحية فى هذا الإطار للمؤلف دافيد تساموسيتس [٥٧] بعنوان תואר הזמן وتحكى عن ازمة المثقف اليهودى فى المانيا فى أواخر عصر التنوير. وتعود أهمية هذه المسرحية إلى كونها مؤشرا للفترة القادمة منذ سنة ١٨٨٠ حيث أصبح موضوع الهوية اليهودية محور الاهتمام. وهكذا لم يحدث تطور هام للدراما العبرية بين أواخر القرن الثامن وأوائل القرن التاسع عشر. وكانت الأعمال المسرحية تقليدا لما سبق. [٥٨]

وهناك مسرحية أخرى ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر وهى مسرحية جوزيف ها افراتى [٥٩] מלוכת שאול המלך הראשן על ישורון (فيينا ١٧٩٤) [٦٠] تعتبر عملا أدبيا اصيلا. فالشخصيات (دافيد، ميخال، شاؤول ويوناتان) هى شخصيات بحكم وضعها الشخص فى الحدث الدرامى الذى ليس صراعا بين خير وشر، بل بين ابطال نبلاء من ذوى المزايا الاخلاقية. غير أن بنية المسرحية لم تكن تتلائم بعد مع العرض المسرحى، كما أنها وكما أكد بابرنا [٦١]. وهو من أوائل نقاد الدراما العبرية – لم تمهد الطريق لأعمال مسرحية عبرية اصيلة تدور حول موضوعات توراتية. [٦٢]

على أن معظم كتاب المسرحيات حذوا حذو فرانكو منديس فى ترجمة واقتباس مسرحيات أوربية تدور حول موضوعات مستمدة من العهد القديم ونقلها إلى اللغة العبرية. وكانوا غير قادرين على تقديم انتاج مسرحى قابل للنمو والتطور فى خلال ذلك الطور المبكر من الأدب العبرى. حيث أنهم لم يندمجوا فى التقاليد الدرامية وكانت تنقصهم الخبرة فى هذا النوع الأدبى، ولم يكن باستطاعتهم السير وراء

الكتابات البليغة المنسقة. وكانت المسرحيات التى كتبت أو اقتبست فى هذه الفترة هـى [٦٣] : מעשי נבות היזרעאלי «أعمال نافوت الإسرائيلى) (١٨٠٧ - رود لهايم) للكاتب شالوم ب. يعقوب كوهين חנינה מישאל ועזריה «حنينا مشعل وعزريا» (١٨٢٥ فيينا) لشموئيل دافيد لوتساتو שארית יהודה... (بقية يهودا ١٨٢٧ فيينا) وهى اقتباس وترجمة لمسرحية الكاتب الفرنسى راسين (١٨٤٣ - فيينا) و"أستير" للكاتب، رابوبورت و שלום אסתר" سلام أستير(١٨٤٣ فيينا)[٦٤] وهى ترجمة اخرى لنفس المسرحية وترجمة لمسرحية «عتليا» (١٨٣٥) لراسين وهى للكاتب مئير هاليفى ليترس قليلا عن الممارسة المقبولة فى اقتباس مسرحيات كلاسيكية جديدة فى ترجمته واقتباسه مسرحية «فاوست لجوته» فى مسرحية «اليشع بن اڤويا»، فهو يقوم بتهويد النص ويعيد تسمية الشخصيات الدرامية «فاوست» يصبح (اليشع من أڤويا) ويدخل تغييرات شخصية. ومع ذلك ظل مخلصا للحوار الأصلى وللبنية العامة ولبعض الأفكار الرئيسية مما اجهض محاولته الشخصية فى خلق دراما عبرية حقيقية.

وعلى الرغم من أن مسرحيتى نحمان يتسحاق فيشمان التورايتين التعليمتين מפלת סיסר «هزيمة سيسار» (١٨٤١ ليمبرج)وקשר שבנא «مؤامرة شفنا» (١٨٧٠ - ليمبرج) كانتا اصيليتين ف بموضوعهما وفكرتهما الرئيسية إلا أنهما لا تختلفان فى البنية والغرض التعليمى عن المسرحيات الرمزية فى تلك الفترة. [٦٥]

ولم تقدم فترة الهسكلا أى مؤلفين مسرحيين حقيقتين. وكان جيل احياء صهيون هو أول من مهد لقيام مسرح عبرى حقيقى[٦٦].وليس للعرض على خشبة المسرح[٦٧] كما أن خشبة المسرح، التى تتطلب مواصفات خاصة فى المسرحية - مثل معالجة ناضجة للواقع الاجتماعى، وتشكيل ورسم شخصيات حية واثارة وطرح صراعات بين اشخاص، وصراع بين بشر وليس بين صفات مضفى عليها الطابع الإنسانى وما شابه ذلك - لم تكن موجودة فى وعى الكاتب المسرحى العبرى. وعليه

فان المؤلفات المسرحية فى فترة الهسكلا بقيت مجرد نصوص فى صفحات كتب. وقد انتقل هذا الضعف فى التأليف المسرحى العبرى منذ بدايته أيضا إلى التأليف المسرحى فى الأجيال التالية ولم يقف سوى قلائل من كتاب المسرحيات العبرية على الخصائص الجوهرية للدراما، التى تختلف عن بقية الأنواع الأدبية (٦٨) فعلى خلاف الشعر الوجدانى الغنائى الذى يصف الواقع ويعبر عنه فى أدق التفاصيل وعلى خلاف القصة والرواية اللتين تصوران الأوضاع وتتحدثان عن الشخصيات، يتعين على المؤلف المسرحى أن يخلق شخصيات دون تصويرها، وأن يثير المشاعر دون وصفها وتعريفها، وأن يترك مجالا لخيال المشاهدون وصف الأحداث والشخصيات فى أدق تفاصيلها (٦٩). فالإنسان المتعدد الجوانب وصراعاته وخلفية حياته، يجب أن يتم التعبير عنه تعبيرا كاملا لا تؤثر فيه وجهة نظر خارجية فالأبطال ليسوا دمى تجسد الأفكار الخارجية. (٧٠)

مسرح الييديش وتأثيره على تطور المسرح العبرى :

إن الحديث عن المسرح العبرى لابد وأن يقود بالضرورة إلى الحديث عن مسرح الييديش خصوصا فى شرق أوربا، والذى يعتبرها البعض الأرضية التى نما وتطور عليها المسرح العبرى رغم الادعاء القائل بخلو القرون السابقة من رواد للمسرح العبرى. فحتى مسرح الييديش كان ينمو تقريبا فى مراكز المسرح المسيحى فى بوخارست أو وارسو أو فى نيويورك. فالثقافة اليهودية نمت مع التاريخ اليهودى، تاريخ «الحظر المفروض على اليهود والأحكام التى صدرت ضدهم والتضييق عليهم وتاريخ أحياء الجيتو فى التجمعات اليهودية، وهى ثقافة اللقاء الصامت بين الإنسان والكتاب على ضوء شمعة فى غرفة مغلقة. (٧١)

وتقول الدكتوره نيهاما ساندروا (٧٢) ما كان بمقدور المسرح العبرى ان يقف على رجليه لولا المساهمة المهنية لفرق المهرجين المحترفين التى كانت تحمل اسم بارل

برودس، والتى انتشرت فى ١٨٦٠ فى رومانيا وبولندا وروسيا. (٧٣)

لقد بدأ ازدهار الفن المسرحى فى الأدب العبرى مع تأسيس مسرح البيديش فى الربع الاخير من القرن التاسع عشر (٧٤) وكان افضل الكتاب فى هذه الفترة هو ابراهام جولوفادن (١٨٤٠ - ١٩٠٨) مؤسس مسرح البيديش وسولومون رابوبورت، الذى وضع مسرحية הדבוק ، وهى من المسرحيات الخالدة فى تاريخ المسرح العالمى. (٧٥)

ففى مطلع السبعينيات كتب جولد فادن مسرحية كوميدية خفيفة وكان يأمل فى انتاجها لكن ذلك لم يتحقق اثناء وجوده فى روسيا، غير أن الظروف المؤاتيه فى رومانيا فى سنة ١٨٧٦ جعلت من الممكن تنفيذ الحلم الذى كان مايزال يراوده. وقد استغل جولوفادن فرط حب السكان اليهود فى رومانيا مثلهم فى ذلك كمثل بقية السكان للغناء والرقص وحسن استقبالهم للمغنين المتجولين، ونظم بمساعدة بعض أولئك المغنين أول مسرح يهودى (٧٦). وبدأت الفرق المسرحية التى تشكلت بزيارة التجمعات اليهودية فى أنحاء رومانيا مما ساعد على ازدهار مسرح البيديش فى رومانيا. وكانت تلك السنوات، سنوات الحرب الروسية التركية، عندما استخدمت المدن الرومانية كمقار للجيوش الكبيرة التى كان يرافقها جماعات المتعهدين وموظفيهم وتجار من كل صنف ومعظمهم من اليهود (٧٨) واجتذب هذا النوع الجديد من أشكال التسلية الذى سيطر على مسرح البيديش هذا التعدد الغريب من الناس. وسرعان ما شجع نجاح جولوفادن اخرين على تنظيم فرقهم الخاصة، وبذلك قام عدد من مسارح البيديش المتجولة فى خلال وقت قصير لكن الوضع تغير مع نهاية الحرب وعاد جولوفادن إلى روسيا، حيث كان أول عرض مسرحى له فى اوديسا فى سنة ١٨٨٠. (٧٩)

ويمكن أن يقال عن مسرح البيديش فى روسيا فى خلال السنوات الأولى من وجوده أنه رغم ما حقق من نجاح، لم يضرب بجذوره فى الحياة اليهودية بسبب

الظروف التى كانت سائدة خصوصا تجاه اليهود. كما عانى المسرح من نقص الممثلين المدربين ومن الجمهور الذى يقدر هذا العمل. وعلاوة على ذلك فقد منعت الحكومة القيصرية فى سنة ١٨٨٣ مسرح اليديش فى روسيا، ولم يسمح بوجوده فيها حتى بداية القرن العشرين. مما جعل مسرح اليديش يرافقه عشرات الألوف من يهود أوربا، يهاجر إلى الولايات المتحدة. (٨٠)

ولقد حدد تأسيس مسرح اليديش، بالطبع، نوع المسرحيات اليديشية التى اخذت تظهر بكثرة منذ ذلك التاريخ (٨١) حيث تم تأليف معظم المسرحيات وفى ذهن مؤلفيها انها ستعرض على خشبة المسرح، وكان يتعين عليهم ان يجعلوها تتكيف مع مستويات ذلك المسرح واذواق المشاهدين الذين يترددون تكرارا على العروض المسرحية والتى كانت عروضا فجة، وكان الممثلون غير مدربين (٨٢) فانه كان يعوزهم الحس الجمالى. كما أن المشاهدين كانوا ينتمون إلى طبقات متدنية تعليميا واجتماعيا وكان اهتمامهم ينصب على مشاهدة عروض مسلية وترفيهية بصرف النظر عن الفائدة التعليمية أو الثقافية، وبالتالى كلما كانت المسرحيات مبتذلة وعقدتها منفرة وهزلها لاذعا، كلما حققت نجاحا أكبر. ونتيجة لذلك فان كل المسرحيات التى تم تأليفها قبل سنة ١٩٠٠، مع بعض الاستثناءات لم تكن لها أية قيمة ادبية. وهذا ما حدا بجولد فادن إلى تكييف مسرحياته مع أذواق جمهور مشاهديه. (٨٣)

أما كتاب المسرح الاخرين من أمثال يوسف لاتينر وموشيه هوروفيتس فعلى الرغم من غزارة انتاجهم المسرحى إلا أنه كانت تنقصهم الموهبة. غير ان تأثير الهسكلا على الكتاب المسرحيين فى السبعينيات والثمانينات من القرن التاسع عشر اوجد لديهم حافزا على التوجه نحو تثقيف الناس ومحاولة اظهار النتائج المروعة المترتبه على التعصب الدينى، وامتداح انصار الهسكلا واعتبارهم ابطالا. (٨٤)

ويرى بعض النقاد أن الجمهور اليهودى كان البطل الحقيقى للمسرح اليهودى.

فالجمهور هو الذى كان يملى على المسرح تاريخه والخط البارز فيه : ترفيه الجماهير، ترفيه باليديش لغة الجماهير [٨٥]. وحاول جولدفادن فى البداية، كبقية المثقفين استخدام المسرح كوسيلة لتثقيف الجمهور اليهودى، لكنه سرعان ما خضع لرغبة عامة اليهود وكتب مسرحيتى שני קוני לימל مشتريا ليمل و שמנדריק شمندريك وهما تحملان اسماء ساخرة لاشخاص عاجزين، ويشير اختيار اسماء مثل هذه المسرحيات إلى نوعيتها فهى مسرحيات مبتذلة ذات عقدة منفرة وتحتوى على هزل لاذع وكلها امور تحقق التكيف مع اذواق الجماهير المشاهدة وتضمن النجاح لمثل هذه الأعمال المسرحية. [٨٦]

وكانت مسرحية جولد فادن המכשפה الساحرة أول مسرحية بيديشية تعرض على خشبة المسرح الامريكى [٨٧]. وقد تربى على يديه فى الولايات المتحدة جيل من الكتاب المسرحيين مثل يوسف لاتينر كاتب مسرحية לב יהודי قلب يهـودى ثم يعقوب جوردون (١٨٥٣ - ١٩٠٩) الذى يعتبر رائدا لمسرح اليديش والذى كتب المسرحية الجادة סיביריה سيبريا وقد هوجم من كل الاتجاهات عند عرض مسرحيته هذه فى نيويورك واعتبره عدو الشعب اليهودى [٨٨]. وانه روسى يريد نصرنة يهود نيويورك. حيث أن ذلك الجمهور لم يكن معتاد على مثل هذا النوع من المسرحيات الجادة. وقد أجاد ابراهام كاهان وصف الجو الذى كان سائدا آنذاك حيث قال : «فترة الاستراحة فى للمسرح اليهودى أطول من الفصل فى المسرحية ...». [٨٩]

وقد كتب جولد فادن أيضا العديد من المسرحيات التاريخية والاوبريتات من بينهـا שולמית شولاميت والتى تستند احداثها على الأسطورة التلمودية وقصة باركوخفا. لكن حتى فى هذه المسرحيات لم يرتق جولد فادن إلى مستويات ادبية رفيعة، بل العكس أنه غذى الأساطير التاريخية بالكثير من الشخصيات الحديثة الكوميدية أو المثيرة للشفقة، لكى يجعلها اكثر قبولا لدى جمهور المشاهدين [٩٠] وكانت السمة المميزة للمسرحيات فى تلك الفترة هى كثرة ما تحتوى عليه من اغان

ورقصات. حيث كان الكتاب يبذلون جهدا فى وضع هذه الاغانى اكبر من الجهد المبذول فى بناء عقدة المسرحية. وهكذا فان الظروف فى هذه المرحلة من تطور مسرح البيديش عرقلت تقدمه الأدبى.

وإذا تتبعنا تطور الدراما فى أدب البيديش الأوربى، نجد أن مسرح البيديش فى بداية القرن الحالى قد انتعش فى روسيا. إذ منحت الحكومة الروسية فى سنة ١٩٠٤ ترخيصا لانتاج مسرحيات بيديشية، ولم يكن مرخصا بهذا من قبل، وتم فتح العديد من المسارح البيديشية فى وارسو وغيرها من مراكز تجمع السكان اليهود. (٩١) كما أن التغيير الذى طرأ على نوعية أدب البيديش انعكس على الدراما. وقد أدت مسرحيات مدرسة جولد فادن إلى ظهور مسرحيات جديدة وجيدة. هذا علاوة على أن مجموعة من الكتاب كرسوا اقلامهم لتحضير مادة جديدة لهذه المرحلة (٩٢). وكان من بينهم ى.ل. بيرتس وشالوم آش. وبالنسبة لكتاب المسرح الشبان فى تلك الفترة فقد كان بيرتس هيرشباين اكثرهم غزارة فى الانتاج وابرزهم اديبا (١٨٨٠ - ١٩٤٨). وقد كتب بالبيديش وبالعبرية (٩٣) وأثر كثيرا فى رفع مستوى المسرحية البيديشية كما أنه انشأ فرقة قدمت - مسرحياته ومسرحيات كتاب الدراما الأخرين. (٩٤)

ولا تتضمن مسرحيات هيرشباين اى عناصر من المسرحية الخفيفة التى تميل إلى اللهو والعنصر الميلودرامى الذى كانت تذخر به المسرحيات المبكرة، ذلك أنه كواحد من نقاد ومؤرخى مسرح البيديش فقد اعتمد على عنصر البراءة والحب الطاهر كعامل أساسى فى مقابل عنصر الحب غير البرئ الذى كان السمة الاساسية للعقدة الفنية فى المسرحياة المبكرة. ففى عدد من مسرحياته مثل תקיעת כף «عقد الاتفاق» تدور العقدة الداخلية حول الحب. وفى مسرحية הנבלה «الجيفة» يبرز بوضوح الدافع الاجتماعى. وقد استخدم فى هذه المسرحيات الحوار الرفيع (٩٥) والملاحظات الفلسفية والتعليقات المثيرة للضحك. (٩٦)

ومن أبرز ممثلي مسرح البيديش : دافيد كيسلر، يعقوب ادلر، زيجموند موجولسكي، كاني ليفتسين وأخرين، وكان ادلر أكفأهم. (٩٧)

ويمكن القول بان مسرح البيديش هو أحد العوامل التي اثرت في نشوء وتطور المسرح العبري في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ويظهر هذا التأثير جليا في المسرحيات التي تتناول الواقع اليهودي في المهجر، فهي قريبة في روحها وخلفيتها وانماطها من موضوعات المسرحية البيديشية، كما أن بعض مؤلفي هذا النوع من المسرحيات كتبوا باللغتين، العبرية والبيديشية، من أمثال بيرتس وهيرشباين وس. اش وي. د. بروفوفيتس. (٩٨)

ومن بين العوامل التي أثرت على نشوء وتطور المسرحية العبرية كما يقول شاكيد الحركة القومية اليهودية التي احدثت ثغرات في سور التكامل اليهودي وأوجدت نظرة مركبة إلى نمط الحياة وعالم قيم الشعب اليهودي (٩٩). كما أن تمرد الفرد اليهودي ضد تقاليده الدينية والمتمثل في المطالبة بادخال تعديلات عليها وبعث قومي أوجد نظرة درامية لدى الفرد نحو ماضية ومجتمعه. وكان من شأن هذه النظرة أن تصبح مصدرا لا ينضب لفن المسرحية الذي هو التعبير المحكم للانطباع الدرامي. والدليل على ذلك سلسلة طويلة من مؤلفات من أنواع مختلفة ذات أسس مسرحية بحته مثل : المونولوجات والمناظرات الدرامية ليهودا ليف جوردن والأشعار الدرامية لحاييم نحمان بياليك، والاشعار والأغاني القصصية الدرامية لشاؤول تشير نيحوفسكي وزالمان شنيؤر وغيرهم. (١٠٠)

ولقد كان لظهور حركة الأحياء القومي اليهودية ابتداء من ثمانينات القرن التاسع عشر تأثيراً على تطور المسرح العبري، حيث بدأت في تلك الفترة احياء اللغة العبرية ونشأت العلاقة الوثيقة بين اللغة العبرية والحركة القومية اليهودية في أعقاب احداث تاريخية مختلفة ابرزها ما اطلق عليه اسم العداء للسامية وظهور حركة «احباء صهيون» (١٠١). حيث أن الأدباء الذين فضلوا منذ ثمانينات القرن الماضي

اللغة العبرية واختاروها كأداة للتعبير من بين اللغات التى كانت سائدة فى تلك الفترة ونقصد البيديش واللغات الاخرى انحازوا إلى الحركة القومية التى ربطت فى ذلك الوقت العودة إلى فلسطين بالعودة إلى اللغة العبرية مما أدى انذاك إلى الظاهرة التى سميت فى حينه بحرب اللغات (١٠٢) التى خاضها دعاة العبرية ضد اللغات الاجنبية التى كانت سائدة فى فلسطين وهى الانجليزية والفرنسية والالمانية والتى تستخدمها مدارس الارسليات كل حسب انتمائها. وغنى عن القول ان هناك تأثير مباشر بين اللغة العبرية وتطور المسرحية العبرية، ذلك ان المسرحية التى تتوجه اكثر من أى نوع أدبى اخر إلى جمهور مشاهدين وتهدف إلى التأثير عليه بشكل مباشر، ترتبط من ناحية أخرى إلى حد كبير جدا بالاتجاهات السائدة فى الفترة التى تعرض فيها، ومن هنا تأتى العلاقة الأكثر تأكيداً بين المسرح العبرى والحركة القومية العبرية، فالكاتب المسرحى كان يأمل أن يكون جمهور الممثلين والمشاهدين من سامعى العبرية والناطقين بها فقط.

بداية المسرح العبرى فى فلسطين ١٨٩٠ - ١٩١٤ :

وبما أن إحياء اللغة العبرية بدأ فى فلسطين منذ مطلع ثمانينات القرن التاسع عشر وعلى ضوء الدور الذى تلعبه اللغة فى نشأة وتطور المسرحية، فلابد من ان نعرض لبدايات المسرح العبرى فى فلسطين بدءا من ١٨٩٠ وحتى سنة ١٩١٤ حيث توقف النشاط المسرحى مع نشوب الحرب العالمية الأولى.

وقد قدم أول عرض مسرحى فى فلسطين فى عيد المظال فى سنة ١٨٩٠ (١٠٣). حيث عرضت آنذاك مسرحية זרו בכל لموشيه ليف ليلينبلوم، والتى ترجمها عن البيديش دافيد لين، فى مدرسة «ليمل» فى القدس. وكان عرض هذه المسرحية فاتحة نشاط مسرحى اخذ يتسع كلما هاجر إلى فلسطين مهاجرون جدد، بعضهم كان يعمل بالتمثيل والاخراج المسرحى وفن الديكور المسرحى إلي غير ذلك من الأعمال المرتبطة

بالمسرح. ففى سنة ١٨٨٠ كان يوجد فى فلسطين نحو ٢٢ ألف يهودى (أو ٥٪ من مجموع السكان) وفى سنة ١٩١٤ وصل عددهم إلى ٨٥ ألف (أى ١٣٪ من مجموع السكان). وقد أثرت هذه الزيادة الكبيرة على النشاط الثقافى وبالتالى على تطور المسرح العبرى فى فلسطين (١٠٤). وقد كان أحد أهداف النشاط المسرحى فى هذه الفترة نشر اللغة العبرية وتعليمها بواسطة المسرح وخلق ثقافة عبرية محلية. وإلى جانب هذا الهدف التربوى التثقيفى عالج النشاط المسرحى نشوء وحياة اليشوف (١٠٥) ووضع نزاعات اليهود فى الشتات وبخاصة فى شرق أوربا. وقد عمد المؤلف المسرحى إلى طرح المشاكل الاجتماعية على خشبة المسرح متأثرا فى ذلك باتجاهات المسرح الواقعى الأوربى. (١٠٦)

وقد استمر تأثير اتجاهات عصر الهسكلا وبخاصة فى الميل إلى كتابة المسرحيات ذات الطابع الرمزى وكتابة الميلودراما التاريخية. (١٠٧)

ولكن على الرغم من وجود هذا النشاط المسرحى إلا إنه كانت هناك العديد من المشاكل التى واجهت هذا النشاط من بينهما مشكلة عدم توفر النصوص المسرحية والنقص فى الذخائر المسرحية (١٠٨)، فقد كانت الفترة الممتدة من ١٨٩٠ إلى ١٩١٤ مرحلة بداية تبلور الاتجاهات فى مجال الذخائر المسرحية والتى اصبحت في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى أكثر تعقيدا من حيث ارتباطها بجهات خارج «اليشوف» اليهودى فى فلسطين، مثل تأسيس فرقة «هابيما» المسرحية اليهودية فى موسكو سنة ١٩١٧. (١٠٩)

وهناك العديد من القيود والشروط التى كانت تحدد اختيار «الذخائر» فالمسرح يتطلب امكانيات مالية وشخصية بشكل مختلف عن كتابة ونشر مجموعة قصائد كما تسرى عليه قيود أكثر من الناحية الإيديولوجية والاجتماعية والجمالية الفنية. كل هذه العوامل تؤثر بصورة أو بأخرى على اختيار «الذخائر» فى مسرح معين فى فترة معينة. ومن المشاكل الأخرى التى واجهت النشاط المسرحى فى هذه الفترة

غياب التقاليد المسرحية (١١٠) ويقول جرشون شاكيد عن هذا الموضوع :« فشلت المسرحية العبرية فى التشكيل المسرحى لأن معظم المؤلفين لم يكتبوا من خلال ارتباط وثيق بمسرح حى. فقد استمدوا ثقافتهم المسرحية من القراءة والفوا مسرحيات درامية دون توجه أو غاية مسرحية واضحة وانعدام العلاقة العضوية بين القراءة والرؤية المسرحية ادى إلى ظهور اشكال بنيوية مختلفة القاسم المشترك بينها هو انعدام العلاقة المتبادلة المثمرة والمنشودة بين العنصرين». (١١١)

لكن حتى إذا كانت الإنطلاقة قريبة من الصفر، إلا أنه قد تطور فى خلال بضع سنين من بداية النشاط المسرحى العبرى فى فلسطين، واقع يمكن ان نسميه ثقافة مسرحية. (١١٢)

ويمكن أن نلاحظ فى الفترة المذكورة (١٨٩٠ - ١٩١٤) بدايتين مختلفتين فى المسرح العبرى. البداية الأولى تتمثل فى العرض المسرحى الذى قدم فيه التلاميذ مسرحية «زروبابل» فى مدرسة ليمل في القدس فى سنة ١٨٩٠، ومع أنه لم تكن لهذه المحاولة طموحات فنية احترافية، لكنها تجسد مسرحا حيا. أما البداية الثانية فهى فى سنة ١٩٠٥، عندما تأسس لأول مرة مسرح شبه محترف فى يافا، مع تأسيس مجموعة «هواة الفن الدرامى» هناك، والتى تفككت فى سنة ١٩١٩، لكى تنهض من جديد خلال شهور قليلة تحت اسم חובבי הבמה העברית هواة المسرح العبرى» (١١٣). وتأسست فى ذات السنة أيضا مجموعة تحمل نفس الأسم فى القدس، وفى خلال فترة قصيرة عملت أيضا فى بيتح تكفا مجموعة تحمل ذات الاسم. وما يميز تلك المجموعات عما سبق ذكره أن الممثلين من الكبار ومعظم جمهور المشاهدين من الكبار أيضا، هذا بالإضافة إلى أنهم قدموا عروضهم المسرحية فى أماكن متعددة من فلسطين. (١١٤)

ويمكن تقسيم ذخائر المسرح العبرى فى فلسطين فى الفترة التى نحن بصددها طبقا لمعايير مختلفة. أو لا يمكن أن نميز بين المسرحيات التى ترجمت إلى العبرية من

لغات اخرى وبين المسرحيات التى كتبت أصلا باللغة العبرية. وهناك معيار أخر لتقسيم المسرحيات التى تم اختيارها للذخائر المسرحية المختلفة المذكورة وهو وفقا لموضوعاتها العامة : الواقع اليهودى فى شرق أوربا والواقع اليهودى فى فلسطين أو ما تطلق عليه المصادر العبرية «أرض إسرائيل»، والتاريخ اليهودى بما فى ذلك العهد القديم ثم مسرحيات من الأدب العالمى لا علاقة لها باليهود. وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن نقسم الذخيرة المسرحية حسب تصنيف مناحيم جنسين أحد مؤسسى جماعة «هواة المسرح العبرى» فى يافا [115]، والذى يدعى أن التعارض فى الذخيرة المسرحية هو بين المذهب الطبيعى والذى يمثله تشيكوف وواندرييف هو يفطمان وابسن وبين المذهب الجمالى الذى يمثله راسين، موليير وروستين ويميز هذا التقسيم بين اساليب فترات مختلفة حيث تنتمى المجموعتان فى التقسيم المذكور آنفا بشكل آلى تقريبا إلى ما كان يسميه جنسين المذهب الطبيعى، ويمكن أن نجد مسرحيات من مجموعة المذهب الجمالى بين المسرحيات التاريخية [116].

على أن المسرحيات العبرية الأصلية التى عرضت بشكل خاص فى المدارس قبل سنة ١٩٠٥، سنة تأسيس مسرح «هواة الفن الدرامى» هى فى الغالب نصوص أو فصول تاريخية. وكمثال على ذلك مسرحيات حزينة مثل בת יפתח «ابنة يفتاح» (عرضت فى سنة ١٩٠٥)، דוד וגלית «داود وجوليات» (١٩٠٤)، أو שמשון בן יאיר «شمشون بن يائير» (١٩٠٤). وكذلك مسرحية החשמונים «الحشمونيون» لاليعزر ابن يهودا، والتى عرضت لأول مرة فى سنة ١٨٩٢ فى ريشون ليتسيون [117]. ويكتب م. ص.ليوفمان عن فرض هذه المسرحية فيقول : القاعة كانت تغص بالحاضرين من الرجال والنساء، معظمهم يسمعون العبرية جيدا ويعرفون قيمة المسرحيات باللغات الأجنبية. كل شخص من الحاضرين أحس بسمو روحه إلى عالم آخر، وهو يشاهد هذه المسرحيات بما فيها من معالجة لموضوعات الحب والكراهية والانتقام والبطولة والحرب والخيانة .... الخ.

وعلى الرغم من أوجه القصور وغياب الموسيقى والأغانى والديكور المسرحى الجيد إلا أن المسرحية كانت جيدة وجميلة. (١١٨)

كما عرضت مسرحية «الحشمونيون» أيضا فى مستوطنة زخروف يعقوب فى سنة ١٨٩٦، وجاء فى صحيفة «هاتسفى» عن هذا العرض : قدم شباب زخرون يعقوب فى عيد الفصح مسرحية باللغة العبرية هى «الحشمونيون» لاليعزر ابن يهودا(١١٩). وهناك مسرحية عبرية أصلية قدمها تلاميذ المدرمة العبرية في ريشون ليتسيون فى سنة ١٨٩١ (١٢٠) فى منزل المعلم يود لفيتس وهى بعنوان הוא אחי أو השפה העברית اللغة العبرية» المرثية الدرامية التى الفها يهودا ليف جوردن عن وفاة الشاعر ميخا يوسف كوهين ليفنزون (وهو شاعر عبرى ١٨٢٨ - ١٨٥٢) (١٢١) وهذه المسرحية هى فى اساسها مسرحية تاريخية وتتضمن عناصر مجازية كثيرة تدور حول اللغة العبرية (١٢٢).

واستمر عبر الفترة التى امتدت حتى سنة ١٩١٥ تقديم مسرحيات تاريخية عبرية مثل مسرحية בר גורא «بارجيورا» لدافيد لين، والتى هى اقتباس بتصرف لمسرحية «ويليهلم تال» لشيلر. وقد عرضت هذه المسرحية سنة ١٩٠٨. (١٢٣)

وعلى ذلك فان معظم المسرحيات التى عرضت فى مدارس مختلفة كانت مسرحيات تاريخية، تتناول بشكل اساسى التاريخ اليهودى. وكتب القسم الأكبر من هذه المسرحيات باللغة العبرية (١٢٤) لكن هناك أيضا مسرحيات ترجمت من لغات اخرى مثل زروبابل ليلينيلوم و אסתר استر لراسين التى عرضت فى سنة ١٨٩٥، فى الاحتفال بمرور ٢٥ عاما على تأسيس مدرسة «مكفيه يسرائيل» الزراعية. كما عرضت مسرحية استر أيضا فى مدارس اخرى فى سنة ١٨٩٦ وفى سنة ١٩٠٣. كذلك عرضت مسرحية. مكائد سكابان «لموليير» ومسرحية البخيل لنفس الكاتب ترجمة دافيد لين واينهورين.

ومسرحية ערבוביה فوضى لشيكسبير Muched about nothing التى عرضت فى مدرسة תורה ועבודה توراه و عمل فى القدس فى سنة ١٩٠٥ (١٢٥)

ويلاحظ ان المسرحيات التى عرضت فى المدارس لم تعالج موضوع الواقع اليهودى فى شرق أوربا (١٢٦) باستثناء مسرحية جولدفادن الشعبية שני קוני לימל والتى عرضت فى مدرسة «مكفية بسرائيل» في سنة ١٩٠٢. كما عرضت فى تلك الفترة مسرحية واحدة فقط عن حياة اليهود فى فلسطين وهى مسرحية من فصل واحد تحمل اسم עבודה האכר במושבות «عمل الفلاح فى المستوطنات» اليهودية فى مدرسة «دى روتشيلد» فى سنة ١٩٠٥ فى القدس. (١٢٧)

ومع اقامة مسرح شبه محترف فى سنة ١٩٠٥ تغير أيضا اختيار الذخيرة المسرحية (١٢٨). ويبرز بشكل خاص الميل إلى اختيار مسرحيات تصور حياة اليهود فى شرق أوربا. وتعود أسباب ذلك إلى التغييرات التى طرأت على السكان اليهود فى فلسطين فى تلك السنوات. كما اثرت اقامة مجموعة «هواة المسرح العبرى» دون شك على الذوق المسرحى لجمهور المشاهدين، الذين كانوا يعتبرون هذه المجموعة رائدة فى كل ما يتعلق بالحياة المسرحية فى فلسطين. (١٢٩) وتتغير تبعا لذلك أيضا إلى حد ما الذخيرة المسرحية فيما بعد سنة ١٩٠٥، وإن كانت قد ظلت وفيه للتقاليد التى تحددت فى فترة ما قبل ١٩٠٥، بإضافة بعض مسرحيات عن حياة اليهود فى شرق أوربا. وتأخذ ذخائر مجموعات «الهواة» شبه المحترفة منحى مختلفا عما كان عليه الحال بالنسبة للنشاط المسرحى فى المدارس. وينتقل التركيز بشكل بارز إلى مسرحيات مترجمة عن الييديش تصور حياة اليهود فى شرق أوربا بالإضافة إلى عرض مسرحيات من الانتاج المسرحى الأوربى العام. (١٣٠)

ودون أن نفصل بين المسارح المختلفة يمكن القول بان اكبر مجموعة من المسرحيات هى التى تصور حياة اليهود فى شرق أوربا. وتورد بعض المصادر هنا عدد اجمالى قدره ٢١ مسرحية مختلفة كتبها تسعة أدباء مختلفون، وهذه مجموعة محدودة للغاية من الأدباء كتبوا مسرحياتهم اساسا باليديش وبالعبرية. (١٣١)

وأكثر الأدباء شعبية فى تلك الفترة هو شالوم عليخم [١٣٢] ومسرحياته التى عرضت هى : מפוזר ומפודר «مشتت ومفكك» يافا ١٩٠٩ والقدس (١٩١٠) הגיט «الطلاق» (القدس ١٩٠٩)، העצה «النصيحة» (القدس ١٩٠٩)، מזל טוב «حظ سعيد» (يافا ١٩٠٩)، רק דוקטור «مجرد دكتور» (القدس ١٩٠٩)، הסוכנים«العملاء»(يافا ١٩١١). ومن الملفت للنظر ان كل عروض مسرحيات شالوم عليخم من قبل فرق مجموعات «الهواة» المحترفة تركزت فى سنة ١٩٠٩، باستثناء مسرحية واحدة فقط فى كل من سنتى : (١٩١٠، ١٩١١). كما ان عدد مسرحياته التى عرضت فى القدس يفوق عدد مسرحياته التى عرضت فى يافا.[١٣٣]

وقد عرضت مسرحيات شالوم ايش، يعقوب جوردين بيرتس هيرشبا ين ودافيد بينسكى، التى تنتاول موضوع حياة اليهود فى شرق أوربا، على مسرح يافا. كما عرضت مسرحيتى هيرشباين הולכים וכבים «سائرون وخامدون» (يافا ١٩٠٦)، תקיעת כף «عقد الاتفاق أو العهد» (يافا ١٩١١) باللغة العبرية.

أما مسرحيات جوردين فهى : אלהים אדם והשטן «الله الإنسان والشيطان» (يافا ١٩٠٨)، מירלה אפרת «ميرلا افرات» (يافا ١٩١٢)، הנעלם «المجهول» (يافا ١٩١٣)، ومسرحيات بينسكى יעקב הנפח «يعقوب الحداد» (يافا ١٩١٠)، עלובי האושר «تعساء السعادة» (يافا ١٩١٣) משפחת צבי «عائلة تسفى» (يافا ١٩١٤) كلها ترجمت عن اليديش [١٣٤]. وقد كانت اليديش هى اللغة الأصلية لمسرحيات شالوم ايش היחוס «النسب» (يافا ١٩١٠)، בנכר «فى الغربة» (يافا ١٩١٣) وكذلك مسرحية ابراهام شابيرا אברהמל הסנדלר «افراهمل الاسكافى» (يافا ١٩٠٩) والقدس ١٩١١. أما مسرحية ح كليونيسكى وهو أحد أعضاء مجموعة «هواه المسرح العبرى» בגלל כרטיס גורל «بسبب ورقة يانصيب» (يافا ١٩١٣) فقد كتبت باللغة العبرية [١٣٤] وكتبت مسرحيتى طشيريكوف» שמע ישראל «اسمع ياسرائيل» (يافا ١٩٠٩)، דימוב והיהודים «ديموف واليهود» (يافا ١٩٠٦)، فى نصها الأصلى باللغة الروسية.

وليس من المعروف ما إذا كان شالوم ايش قد اعد بنفسه النص العبرى لمسرحيته האחות הבכורה «الاخت الكبرى» (يافا ١٩٠٩)، יצא וחזר «خرج وعاد» (يافا ١٩٠٧) اللتين نشرتا لأول باللغة العبرية فى صحيفة «هاشيلوح» فى المجلد الثالث عشر (١٩٠٤) [١٣٥].

وكان يوسف حاييم برينر [١٣٦] هو الذى ترجمَ مسرحيتى היחוס «النسب» لشالوم ايش و יעקב הנפח «يعقوب الحداد» لبينسكى، غير أن ترجمته للمسرحيتين وترجمة بياليك لمسرحية אברהמל הסנדלר «افرهمل الاسكافى» لشابي لم تطبع، مع أن المسرحية الأخيرة منشرت فى صحيفة «هاتسفى». ومما بلفت النظر أن المسرحيات التاريخية الخمس التى قدمتها مجموعات «الهواه» هى مسرحيات مترجمة، فى حين أن المسرحيات التاريخية التى قدمت فى المدارس كتبت فى الغالب اصلا باللغة العبرية والمسرحيات التاريخية هى אוריאל אקוסטה أورئييل اكوستا لجونتسكوف (يافا ١٩٠٥)، מלחמה ואהבה «الحرب والحب» لارنو، وهو اديب فرنسى من القرن التاسع عشر (يافا ١٩١٠) היהודי הנצחי «اليهودى الازلى» لبينسكى (يافا ١٩١٠ والقدس ١٩١٠)، אלישע בן אבויה «اليشع بن افويا» لجوردين (القدس ١٩١١) و דון יצחק «دون يتسحاق» لسانت سيمو (القدس ١٩١١). [١٣٧]

ويتضح من هذا كله ان عدد المسرحيات التاريخية هو أكبر فى القدس من غيرها بشكل نسبى. كما أن مؤلفات الأدباء اليهود من خارج فلسطين كانت هى السيطرة على خشبة المسرح، مثل شالوم عليخم، دافيد بينسكى وى. جوردين. وقد ابدى النقاد في تلك الفترة ملاحظات كثيرة بشأن عدم وجود مسرحيات عبرية، خاصة المسرحيات التى تعالج موضوع حياة اليهود فى فلسطين. وإن كانت كتبت بعض مسرحيات من هذا النوع مثل مسرحية «الله كريم» لأريئيلى اورلوف (١٨٨٦ - ١٩٤٣) - نشرت فى هاشيلوح، ٢٧، ١٩١٢ ثم صدرت فى نيويورك سنة ١٩١٨ - حيث تتمثل فيها امانى البطولة بشكل خاص فى ختام المسرحية فى الكلمات التى ترددها نعومى شاتس، بعد موت الحارس فوجيل بيد العرب : «الأرض التى

استطاعت انجاب اناس اقوياء الروح ومحبين للحياة مثل ابطالنا السابقين، وحتى لمثل هذا العربى الهمجى فيها مكان للعيش والقتال ولقد اخترت طريق الحياة والحرب «الله كريم» ص ١٤٤.

وهناك أهمية كبيرة لتوجه نعومى بطلة المسرحية المذكورة إلى الماضى القديم فى البحث عن الإنسان اليهودى الجديد المتطلع إلي الحرية والراغب فيها. ويطابق هذا الاتجاه الرومانسى الامال الرومانسية التى تعبر عنها المسرحيات التاريخية. (١٣٨)

كذلك نشرت مسرحية החלן الماقتت لبرزيلاى (فى مجلة השלוח الجزء ٣٩، العدد ٥٢ - ٥٥ سنة ١٩٠٩)، ومسرحية شمعونوفيتس - לילה בכרמל (השלוח الجزء ٢٥ سنة ١٩١١) حيث كتبت المسرحيات الثلاث باللغة العبرية. كما نشرت بترجمة عن البولندية مسرحية كومركز הברית הרביעית «الحلف الرابع» وهى تدور حول قصة مستوطنة يهودية فى الجليل השלוח الجزء ٣٢ سنة (١٩١٧). ولم تعرض هذه المسرحيات على خشبة المسرح، ومع أنها لو مثلت على المسرح لتلاءمت فكرتها الرئيسية وموضوعاتها مع رغبة الجمهور والممثلين. فى حين ان مسرحية «الله كريم» لاورلوف لم تعرض على خشبة المسرح لأسباب مسرحية. (١٣٩) وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض المسرحيات الاجنبية قد اقتبست ووضعت فى قالب يتلائم مع الحياة فى فلسطين فى فترة بداية الاستيطان اليهودى خلال الهجرة الثانية (١٩٠٤ - ١٩١٤) وهى الفترة التى وضعت فيها كل قواعد المؤسسات اليهودية فى كافة المجالات ومن ضمنها المجال الثقافى الفنى، ومن هذه المسرحيات مسرحية רופא בעל כורחו «طبيب رغم أنفه» لموليير، التى عرضت فى احدى مستوطنات الجليل فى سنة ١٩٠٨بعد ادخال تعديلات عيلها لتتلاءم مع ظروف المكان والزمان.

وكان أكبر تحدى للمسرح العبرى المبتدئ فى فلسطين هى المسرحية التى لا تتعلق بحياة اليهود فى الحاضر والماضى، أى المسرحيات الاوربية العامة التى لا تستهوى المشاهدين. وقد كتب شموئيل يفننبلى (١٨٨٤ - ١٩٦١) (١٤٠) فى صحيفة

هابوعيل هاتسعير فى سنة (١٩١١) فى اعقاب عرض مسرحية עוכר עם «عدو الشعب» لابسن הפועל הצעיר,1911,17,עמ'14) كتب يقول [١٤١] : «الأن يعرضون الدكتور شتوكمان، وينوون قريبا عرض مسرحية אש יוחנן «ناريوحانان» لزودرمان وترجمات اخرى من عيون الأدب المسرحى، وهكذا ينمو شيئا فشيئا مسرح عبرى فى بلادنا (أى فلسطين). فما زلنا فقراء فى الدراما العبرية التى لم تنشأ بعد. وأعضاء المسرح العبرى يقلدون المسرح الأوربى. ففى الفترة الأولى يقتبس مسرحنا من اللغات الأخري، ونغنى عالمنا الفكرى بالانتاج الروحى لشعوب اكثر حظا منا، وبهذا نضع الأساس.

وكان الموقف الذى عبرت عنه المقالات النقدية حتى تلك الفترة مهما ذلك لانه اعتبر الانتاج المسرحى الأوربى العام بديلا مؤقتا عن مسرحيات عبرية اصيلة، تفى فى المستقبل المنظور بالاحتياجات الفنية للجمهور المسرحى. [١٤٢]

أما المسرحيات الأوربية التى تم اخراجها وعرضها فهى [١٤٣] :עוכר עם «عدو الشعب» لابسن (يافا ١٩٠٧ و ١٩١١)، הנשואין «الزواج» لجوجل (باشتراك اعضاء المسرح العبرى، فى نادى العمال فى يافا ١٩٠٩)، אש יוחנן «ناريوحانان» لزودرمان (يافا ١٩١٤)، הרפגון لموليير (القدس ١٩١١)، טרטיף «المنافق» لموليير (يافا ١٩١٤) היובל «اليوبيل» ليتشيكوف (يافا ١٩٠٨)، القدس ١٩١٠، يافا (١٩١٠ ، ١٩١٣) وكذلك השדוכין «الخطبة» (يافا ١٩٠٨) و הדוב «الدب» (يافا ١٩٠٩) لتشيكوف أيضا [١٤٤] وكانت مسرحية «عدو الشعب» لابسن هى أول مسرحية من الأدب العام تعرض فى فلسطين [١٤٥] على أن تشيكوف كان أكثر كتاب المسرح غير اليهود شعبية خاصة مسرحياته القصيرة. أما مسرحيات موليير فقد عرضت فى الغالب فى المدارس أكثر منه على خشبة المسرح شبه المحترف، وهو المؤلف الوحيد من الأدب العالمى الذى عرض انتاجه المسرحى فى القدس، باستثناء مسرحية واحدة لتشيكوف..

ومما لا شك فيه أن المستوى الفنى المسرحى لم يكن عاليا فى ذلك الوقت، ولكن من الواضح أن البدايات على هذا الصعيد فى الفترة التى سبقت الحرب العالمية الأولى أدت إلى تزايد الطلب على اقامة مسارح تقدم مسرحيات عبرية وضرورة

تدريب وتنشئة جيل من المسرحيين. ويدل على ذلك ما جاء في صحيفة החרות «الحرية» بتاريخ ١٩١٤/٧/٢٧ أي قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى. (١٤٦)

تحدث الدكتور جورين، وهو معلم في المدرسة الثانوية في يافا عن موضوع المسرح القومي. وحاول أن يثبت مدى الحاجة إلى قيام مؤسسة كهذه، لما تؤديه من فائدة على صعيد اللغة والفن، واقتراح تأسيس مدرسة للمسرح يتعلم فيها الممثلون وفنانو المسرح والاخراج.

وتعتبر فرقة «هابيما» التي تأسست في موسكو في ١٩١٧، احدى طلائع المسرح العبري في فلسطين، والتي سنعرض لها في الفصل الخاص بأهم الفرق المسرحية.

ونورد فيما يلي قائمة بالمسرحيات التي عرضتها مسارح الهواة في فلسطين في الفترة من (١٩٠٥ - ١٩١٤). (١٤٧)

(أ) «هواة الفن الدرامي» يافا :

اسم المسرحية	اسم المؤلف	السنة
١- أوريئيل اكوستا	كارل جوتسكوف	١٩٠٥
٢- اليهود	أ. تشيريكوف	١٩٠٦
٣- سائرون وخامدون	بيرتس هيرشباين	١٩٠٦
٤- خرج وعاد	شالوم ايش	١٩٠٧

(ب) «هواة الفن المسرحي» (الشعبي) يافا :

اسم المسرحية	اسم المؤلف	السنة
١- البوبيل	أ. تشيكوف	١٩٠٨
٢- الخطبة	أ. تشيكوف	١٩٠٨
٣- الله الإنسان والشيطان	ى. جوردين	١٩٠٨

(جـ) «هواة المسرح العبرى» يافا :

اسم المسرحية	اسم المؤلف	السنة
١- الاخت الكبرى	شالوم ايش	١٩٠٩
٢- ابراهيل الاسكافى	دوف شبير	١٩٠٩
٣- الدب	تشيكوف	١٩٠٩
٤- مبعثر ومفكك	شالوم عليخم	١٩٠٩
٥- اسمع يا إسرائيل	أ. ديموت	١٩٠٩
٦- حظ سعيد	شالوم عليخم	١٩٠٩
٧- حرب وحب	ارنو	١٩١٠
٨- الزواج	جوجل	١٩١٠
٩- يعقوب الحداد	دافيد بينسكى	١٩١٠
١٠- النسب	شالوم ايش	١٩١٠
١١- بسبب السعادة	بشيفيشبسكى	١٩١٠
١٢- اليوبيل	تشيكوف	١٩١٠
١٣- اليهود الأزلى	دافيد بينسكى	١٩١٠
١٤- الدكتور شتوكمان	هنريك ابسن	١٩١١
١٥- العهد - عقد الاتفاق	بيرتس هرشباين	١٩١١
١٦- الضربة الحادية عشر من جانب مصر	روتكوفسكى	١٩١١
١٧- العملاء	شالوم عليخم	١٩١١
١٨- ميرلا افرات	ى. جوردين	١٩١٣
١٩- فى الغربة	شالوم ايش	١٩١٣

٢٠- بسبب ورقة يانصيب ح. كليفبنسكى ١٩١٣

٢١- تعساء السعادة دافيد بينسكى ١٩١٣

٢٢- اليوبيل تشيكوف ١٩١٣

٢٣- المجهول ى. جوردين ١٩١٣

٢٤- نار يوحانان زودرمان ١٩١٤

٢٥- المنافق موليير ١٩١٤

٢٦- عائلة تسفى دافيد بينسكى ١٩١٤

(د) «هواة المسرح العبرى» القدس :

١- الطلاق شالوم عليخم ١٩٠٩

٢- مجرد دكتور شالوم عليخم ١٩٠٩

٣- النصيحة شالوم عليخم ١٩٠٩

٤- طبيب رغم انفه موليير ١٩٠٩

٥- مبعثر ومفكك شالوم عليخم ١٩٠٩

٦- اليهودى الأزلى دافيد بينسكى ١٩١٠

٧- دافيد يتسحاق سيمو سنتو ١٩١١

٨- ابراهميل الاسكافى دوف شبير ١٩١١

٩- اليشع بن افويا ى. جوردين ١٩١١

ويمكن القول استنادا إلى ما سبق أن المحاولات الأولى فى المسرحية العبرية قد ظهرت فى إيطاليا فى القرن السادس عشر، لم تخلق تقاليدا مسرحية ولم تترك تراثا يمثل كتاب المسرح والانتاج المسرحى، ثم تلقى العمل المسرحى دفعة قوية فى فترة الهسكلا [١٤٨]. التى ساعدت على وضع أساس لنشأة وتطور فن مسرحى عبرى فى

ظل الاتجاهات القومية اليهودية خاصة الحركة الصهيونية والجهود التى بذلتها من أجل إحياء الثقافة اليهودية وانشاء المؤسسات التى تخدم هذا الهدف بدءا من المؤسسات التعليمية واستخدام اللغة العبرية فى كل هذه المجالات، وبالتالى فى مجال الأدب والفن المسرحى.

وقد استمرت بعض اتجاهات الهسكلا خلال ما تسميه المصادر العبرية بفترة «النهضة القومية» من ١٨٨٠ - ١٩٤٧ أى حتى قبيل قيام دولة إسرائيل. ولذلك فان الحديث عن الفترة موضوع البحث أى المسرح العبرى من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨، لابد أن يقود بنا قليلا إلى الوراء وبالتحديد إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر على اعتبار أن هناك ترابطا عضويا واستمرارية تفرض نفسها على البحث سواء من ناحية الإطار العام أو التفاصيل الدقيقة، أعمالات للقول بان تعيين تواريخ البداية والنهاية لا يشكل تحديدا دقيقا لمسائل الفترات الزمنية فى الأدب. ذلك أن هناك تداخلا بين الفترات المختلفة من ناحية التأثير والتأثر، كما أن الظواهر التى تتكشف فى الفترة موضوع البحث هى إلى حد ما استمرار لما سبقها وارهاص للفترة اللاحقة وهكذا دواليك.

وعلى كل حال يظهر خلال هذه الفترة بالذات التأثير القوى لفكرة القومية على الموضوعات المسرحية خاصة التاريخية منها كما يلاحظ أيضا ازدياد الاهتمام بعرض هذه الموضوعات على خشبة المسرح مما يقودنا إلى الحديث فى الفصل التالى عن الانتاج المسرحى وخصائصه وموضوعاته واشهر كتاب المسرح مع تفصيل لاعمالهم ولأشهر الفرق المسرحية ومؤسسات فن المسرح.

الهوامش

١- קורצוויל, ברוך, איוב ואפ שריות הטרגדיה התנתבית "עיון" , 1962. 14-12, עמ' 143.

٢- Encyclopedia Judaica, Jerusalem, Keter Publishing House Ltd., Vol. 6, 1970 p. 194.

٣- Ibid.

٤- Ibid.

٥- د. جرجس الرشيدى، لغة الحوار المسرحى، مجلة المسرح، العدد ١٣، السنة الثانية، ١٩٨٢، ص ٢٠.

٦- الهسكلا : حركة أدبية ظهرت عند اليهود فى الفترة ١٧٨١ - ١٨٨١ بتأثير حركة التنوير فى أوربا، وتعنى التنوير وهدفها نشر الثقافة بين جماهير الشعب اليهودى وازالة الحواجز بينهم وبين الشعوب الاخرى واستقاء العلوم الأوربية وقد ساعدت فى تحديث الأدب العبرى وتطور اللغة العبرية.

٧- כהן, אדיר, סופרים עבריים בני זמנינו, מ. מזרחי, ת"א, עמ' 17.

٨- עפרת, גדעון, הדרמה הישראלית, צריקובר, ירושלים, 1975, עמ' 17.

٩- שם, עמדי ניצן, ידיעות אחרונות מוסף ספרותי 17/10/1980.

١٠- Abramson, Glenda Modern Hebrew Drama. Weidenfield and Niclson, London, 1979, p. 2

١١- שקד,גרשון, המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחייה, מוסד ביאליק.ירושלים, 1970, עמ'9.

١٢- Abramson

١٣- Ibid

١٤- Judaica, Vol, 6, p. 194.

١٥- Abramson, p. 11.

١٦- Ibid.

١٧- Ibid, p. 12.

Ibid. -١٨

١٩- عيد الغفران : أهم الأعياد اليهودية يصوم اليهود خلاله ليلا ونهارا ولا يقومون باى عمل اخر سوى التعبد. ويقع العيد تقريبا فى الفترة ما بين ١٥ سبتمبر و٨ اكتوبر طبقا لاختلاف التقويم العبرى.

٢٠- כהן, אדיר, שם, עמ'17.

Abramson, p. 12. -٢١

Ibid, p.. 13. -٢٢

٢٣- ابراهام بن عزرا شاعر يهودى عاش فى اسبانيا حتى سنة ١١٤٠ كتب شعرا دينيا ودينويا وترجم أعمالا رائدة من العربية إلى العبرية.

Judaica, Vol, 6, p. 194. -٢٤

٢٥- שקד, שם, עמ' 9.

٢٦- يهودا ليون سومو (١٥٢٧ - ١٥٩٢) كاتب مسرحى وشاعر كتب باللغتين العبرية والإيطالية. والمسرحية المذكورة هى أقدم مسرحية عبرية ذات طابع كوميدى على غرار الكوميديا الإيطالية المترجلة. وقد عرضت فرقة الجامعة العبرية فى القدس هذه المسرحية فى إسرائيل لأول مرة فى سنة ١٩٦٣ ثم عرضت فى مسرح حيفا البلدى سنة ١٩٦٨.

٢٧- שם.

٢٨- شغ/

Abramson, p. 18. -٢٩

٣٠- حاييم نيحمان بياليك (١٨٧٣ - ١٩٣٤) أهم شاعر يهودى روسى كتب باللغة العبرية. انضم إلى حركة احياء صهيون وكتب قصائد للأطفال وترجم بعض الأعمال الأدبية العالمية إلى اللغة العبرية.

Judaica, p. 194. -٣١

Abramson, p. 16. -٣٢

Ibid. -٣٣

Ibid. -٣٤

Ibid. -٣٥

٣٦- עמדי נצן, ידיעות אחרונות, 17/10/80.

٣٧- Ibidm. p. 17.

٣٨- موشيه حاييم لوتساتو (١٧٠٧ - ١٧٤٧) شاعر ومن رجال القبالا. تعد اعماله الادبية بداية العصر الحديث فى أدب اللغة العبرية في أوربا ويعتبر أول اديب ادخل الادب العبرى الحديث المضمون العلمانى غير الدينى تأثر بادباء الهسكلا خاصة فى ايطاليا موطنه. من مسرحياته قصة شمشون حسبما وردت فى سفر القضاه فى العهد القديم.

٣٩- Judaica, p. 195.

٤٠- Ibid, p. 194.

٤١- موشيه زاخوتا (١٦٢٠ - ١٦٩٧) شاعر ومن رجال القبالا. مؤلف أول مسرحية مستقاة من الكتاب المقدس وهى «اساس العالم».

٤٣- نازك عبد الفتاح، الشعر العبرى الحديث - القاهرة ١٩٨٠ ص ١-٢. و Ibid.

٤٤- Kohansky, Mendel Hebrew theatre, its first fifty years. Jerusalem : Isreel Universities, 1969. p. 8.

٤٥- Judaica, p. 194.

٤٦- Ibid.

٤٧- زوهار : اسم ا لكتاب الاساسى لأدب القبالا، وهو منسوب إلى الرابى شمعون ابن يوحاى.

٤٨- Ibid, p. 195.

٤٩- Abramson, p. 21.

٥٠- לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, ת"א, 1945, עמ' 40, 1 143

٥١- Abramson, p. 21.

٥٢- Waxman, Meyer A history of Jewish Literature. N. Y. Thomas Yosloff Let., From 1880 to 1953, 1960, p. 558.

٥٣- راسين : جان باتيست راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) شاعر فرنسى يعتبر أحد أعظم المسرحيين الكلاسيكين فى الأدب العالمى.

٥٤- Abramson, p. 24.

٥٥- Ibid.

٥٦- Judaica, p. 196.

٥٧- دافيد تساموسيتس (١٧٨٩ - ١٨٦٤) كاتب عبرى من مواليد بولندا كرس معظم انتاجه من شعر وقصص ومسرحيات للأطفال.

٥٨- جوزيف افراتى (١٧٧٠ - ١٨٠٤) شاعر وكاتب مسرحى عبرى. من مؤلفاته مسرحية مملكة شاؤول (١٧٩٣ براج) وتعتبر أول مسرحية عبرية جديدة فى فترة الهسكلا. وقد تأثر افراتى بشيكسبير وجوته وشيللر ولوتساتو. نشر كتاب يتضمن اشعاره فى سنة ١٩٥٧.

٥٩- Ibid

٦٠- Ibid

٦١- بابرنا : ابراهام جاكوب بابرنا (١٨٤٠ - ١٩١٩) كاتب وناقد عبرى.

٦٢- Judaica.

٦٣- Ibid

٦٤- משיחתו של מתתיהו שוהם, גליונות ז", 1938, ת"א, עמ' 60.

٦٥- Ibid

٦٦- Ibid

٦٧- כהן אדיר, שם, עמ' 17.

٦٨- שם.

٦٩- العشماوى، دراسات فى النقد الأدبى، ص ٣٩.

٧٠- שם, עמ' 18.

٧١- עמרי ניצן.

٧٢- גד נחשון, על תיאטרון האידיש,כוונים, 13, נובמבר 1981, עמ' 183.

٧٣- שם.

٧٤- Waxman, p. 358.

٧٥- Abramson, p. 23.

٧٦- Waxman, p. 358.

٧٧- Ibid

٧٨- Ibid, Abramson, p. 20 - 22, 23.

٧٩- Ibid

٨٠- Abramson, p. 205.

٨١- Waxman, vol. 4, p. 558

٨٢- Ibid, Abramson, p.22.

٨٣- Ibid.

٨٤- גד נחשון, כוונים, שם, עמ' 184.

٨٥- Waxman, vol, 4, p. 559.

٨٦- גד נחשון, שם.

٨٧- שם.

٨٨- Waxman, p. 561.

٨٩- Waxman, p. 561.

٩٠- Ibid.

٩١- Ibid.

٩٢- שקד , המחזה ההיסטורי, שם, עמ' 11 ו 36.

٩٣- Waxman, p. 561.

٩٤- Ibid, p. 562.

٩٥- Ibid.

٩٦-גד נחשון, שם.

٩٧- שקד , שם , עמ' 11.

٩٨- שם , עמ' 10.

٩٩- שם.

١٠٠- פורץ רוקס, הספרות, מס 29, דיסמבר 79 ת"א, עמ' 77.

١٠١- ספר תולדות ההגנה, בן דינור, ת"א, מערכות, ספר ראשון, 1954, עמ' 46.

١٠٢- רוקס, שם, עמ' 67-81.

١٠٣- שם

١٠٤- اليشوف كلمة عبرية تعني مستوطنة أو استيطان وكانت تطلق مجازا قبل قيام إسرائيل فى سنة ١٩٤٨ على المستوطنين اليهود فى فلسطين ومنظماتهم ومؤسساتهم.

١٠٥- שם

١٠٦- Judiaca, p. 196.

١٠٧- الذخائر المسرحية : مجموعة المسرحيات التى تتدرب عليها فرقة مسرحية لتقديمها فى موسم مسرحى واحد.

١٠٨- רוקם,שם,עמ' 76.

١٠٩- שם.

١١٠- שקד, שם, עמ' 119.

١١١- רוקם, שם, עמ' 77.

١١٢- שם.

١١٣- שם.

١١٤- שם. ו שקד, עמ' 118

١١٥- רוקם. שם,עמ' '77

١١٦- שם.

١١٧- שם.

١١٨- Kohansky, mendel, p. 10.

١١٩- רוקם,שם, עמ' 77.

١٢٠- שם

١٢١- Kohansky, p. 10.

١٢٢- רוקם,שם, עמ' 77.

١٢٣- שם.

١٢٤- שם.

١٢٥- שם.

١٢٦- שם.

١٢٧- Kohansky. p. 12

١٢٨- רוקם,שם, עמ' 77.

١٢٩- שם.

١٣٠- שם.

١٣١- شالوم عليخم : اسمه الحقيقى شالوم رابينوفيتس ويعبر ادبه عن حياة اليهود فى روسيا. يعتبر من ابرز كتاب الفكاهة فى الأدب العبرى الحديث.

١٣٢- שם, ١ .. Kohansky, p. 13

١٣٣- שם, עמ' 79.

١٣٤- שם.

١٣٥- يوسف حاييم بيرنر (١٨٨١ - ١٩٢١) كاتب عبرى ولد فى روسيا وهاجر إلى فلسطين سنة ١٩٠٩. وقد دعا إلى حياة العمل لبعث اليهود وتثقيفهم. قتل اثناء الاضطرابات التى وقعت بين العرب واليهود فى يافا وتل ابيب فى مايو ١٩٢١.

١٣٦- שם. Kohansky, p. 13

١٣٧- שקד, שם,עמ' 324-325.

١٣٨- רוקם, שם, עמ' 79.

١٣٩- شمويل يفنئيل : ولد فى روسيا هاجر إلى فلسطين فى ١٩٠٥. من مؤسس الهستدروت، عمل من أجل هجرة اليهود من اليمن إلى فلسطين.

١٤٠-רוקם, שם, עמ' 79.

١٤١- שם.

١٤٢- שם.

١٤٣- تشيكوف : انطون بافلوفيتس تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) كاتب مسرحى روسى.

١٤٤- ابسن : هنريك ابسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) شاعر وكاتب مسرحى نوريجى.

١٤٥- שם.

١٤٦- שם. עמ' 80.

١٤٧- الهسكلا : كلمة عبرية تعنى «ثقافة» واستنارة وتطلق على حركة فكرية اجتماعية رائدها موشيه مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦). وقد عنيت الحركة بنشر الثقافة بين اليهود وازالة الحواجز بينهم وبين الشعوب الاخرى. وقد ادت هذه الحركة إلى تجدد الأدب العبرى وتطور اللغة العبرية.

الفصل الثانـــى

الإنتاج المسرحى وخصائصه



الانتاج المسرحي وخصائصه

يتضح من التحليل السابق للنشاط المرتبط بالمسرح العبرى أن الإنتاج المسرحى للفترة التى ندرسها انتاج ضعيف من الناحية الفنية على الرغم من وفرة الأعمال التى كتب أصلا بالعبرية أو التى ترجمت من اليـديش أو من اللغات الأوربية المختلفة. ويمكن القول أن المسرحية الأصلية لم تكن موجودة كما أن الممثل المسرحى الماهر المدرب لم يكن أيضا موجودا على الرغم من الأهمية التى أحيط بها العمل المسرحى والاحساس بقيمته التربوية والتعليمية والثقافية، ومساهمته فى تطوير الثقافة العبرية.

ولعل أهم ما يبرزه هذا التحليل مدى النقص فى المسرحيات العبرية الأصيلة مما يجعلنا نتؤكد أن الانتاج المسرحى فى الفترة التى ندرسها لم يصل إلى انجازات يمكن اعتبارها على مستوى عالمى، إذا جاز التعبير. فالكتاب المسرحيون الذين كتبوا مسرحياتهم باللغة العبرية قليلون جدا، ويعود هذا بالطبع إلى عدم توفر الخبرة الفنية فى تقنية الكتابة المسرحية ووجود هوة بين عناصر كتاب المسرحية وترجمة ذلك على خشبة المسرح. وظلت المسرحية العبرية تعانى من ذلك حتى الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، لأن معظم المؤلفين المسرحيين لم يكتبوا من خلال ارتباط وثيق

بالمسرح الحى، وقد استمدوا ثقافتهم المسرحية من القراءة ووضعوا مؤلفات درامية دون رؤية مسرحية واضحة. فالمؤلفات المسرحية يجب أن تتعامل مع جمهوور المشاهدين، وأشكالها محكومة بذلك. ولهذا فان عدم توفر الخبرة بوسائل المسرح أدى إلى عدم التمكن من وضع الصياغة المسرحية المناسبة. ولذلك كانت السمة المميزة للمسرحية العبرية فى هذه الفترة الفصل بين الفكرة الاجتماعية التاريخية المطروحة وبين المعالجة المسرحية لها نتيجة لعدم وجود الخبرة الفنية الكافية. وهكذا كانت وفرة المسرحيات لا تعنى بأى حال من الأحوال حدوث تطور فى مجال المسرحية العبرية. وعلى أى حال فالأعمال المسرحية التى تم انتاجها خلال هذه الفترة يمكن تصنيفها على النحو التالى طبقا لأنواعها : المسرحية التاريخية، المسرحية الواقعية، المسرحية الشعرية الغنائية المسرحية التعبيرية المسرحية الرمزية، المسرحية الطبيعية، المسرحية الطلائعية «الحلوتسية».

بيد أنه يمكن أن نقسم المسرحيات العبرية فى الفترة موضوع البحث إلى قسمين رئيسين : أولهما مرتبط بالأصول اليهودية ونعنى به المسرحية التاريخية الدينية والمسرحية الشعرية الغنائية والمسرحية الطليعية وهى التى تعالج موضوع المستوطنين اليهود فى فلسطين ومشاكلهم وصراعاتهم أو ما أصطلح على تسميته بمسرحية الحالوتس. (١)

وثانيهما متأثر بالمذاهب الأدبية الأوربية ويشمل : المسرحية الواقعية والمسرحية التعبيرية والمسرحية الرمزية والمسرحية الطبيعية.

الإنتاج المسرحى المرتبط بالأصول اليهودية :

• المسرحية التاريخية الدينية :

المقصود بالمسرحية التاريخية تلك التى يستخدم مؤلفوها المادة التاريخية لعرض واقع تاريخى أو محاولة التوثيق التاريخى من خلال القالب المسرحى ويميل المؤلف فى المسرحية التاريخية إلى اعتبار مجموعة متصارعة من الشخصيات أبطالا تاريخيين ويكثر من ايراد الشخصيات التى تعكس الوضع التاريخى وتجسده. [٢] وقد كان هذا النوع من الانتاج المسرحى أكثر بروزا فى الفترة التى نعالجها وذلك لظروف مرتبطة بتطور الكتابة المسرحية العبرية. وقد تميزت المسرحية العبرية التريخية فى الفترة من (١٨٨٠ - ١٩٤٨) بسيادة الاتجاهات الفكرية الفلسفية والتاريخية عليها [٣]. ويعتبر يهودا ليف لندا (١٨٦٦ - ١٩٤٢) من أهم كتاب المسرحية التاريخية المتأثرين بفكر فترة الهسكلا وقد عالج فى مسرحياته العلاقة بين اليهود والشعوب الأخرى خلال أزمات التاريخ اليهودى وأيديولوجية حركة أحباء صهيون [٤] مثل مسرحية יש תקווה «هناك أمل» (١٨٩٣) وברכוכבא «باركوخفا» (١٨٨٤) وאחרית ירושלים «نهاية القدس» (١٨٨٦)، وهذه المسرحيات تاريخية يعبر أبطالها عن أفكارهم حول الحرية ومجد اليهود. فمسرحية «باركوخفا» مثلا مبنية على مسلسلة من حوارات ايديولوجية طويلة حول شخصية فى التاريخ اليهودى. أما فى مسرحية «روما والقدس»، فيربط المؤلف بين عناصر رئيسية وهى : العلاقة بين روما والقدس، العلاقات بين القنائيم [٥] ومعارضيهم، حرب الميراث بين دوميطيان وبين طيطوس وعناصر أخرى ومنها العلاقة بين الرجل والمرأة.

ومن ضمن المسرحيات التى تصنف أيضا مع هذا النوع مسرحية لندا هورودوس (١٨٨٨) والتى هى محاولة تبرئة تاريخية لهورودوس، فهى تشرع وتتبنى دفاعه ضد التقاليد اليهودية التاريخية التى أحس لندا أنها شوهت سمعته ظلما. [٦] ومسرحيات هذا النوع بسيطة، غير معقدة وأسلوبها وبنيتها كانت غير ملائمة

للعرض على خشبة المسرح. وكانت المسرحية العبرية التاريخية في تلك الفترة هي إلى كبير ميلودراما فكرية [٧] حيث كان المؤلفون غير قادرين على خلق عمل درامي مستمد بشكل طبيعي من المحيط الثقافي الذى كان من المفترض أن يمثله.

ومن المؤلفين المسرحيين في تلك الفترة منير فونر (١٨٥٤ . ١٩٣٦) الذى تعتبر مسرحيته"יוסף דילה רינה يوسف دى لارينا (١٩٠٤) اقتباسا دراميا لقصة هذه الشخصية الأسطورية. وتجرى المسرحية على مستويين : العلاقات بين اليهود وغير اليهود والعلاقات بين الإنسان والله (على نمط فاوست لجوته» [٨]. أما مسرحياته الاخرى فهى : בית עלי «بيت عيلى» (١٩٠٢)ימי הורדוס האחרונה «أيام هوردوس الأخيرة» (١٩١٣) و מות המלך הורדוס «موت الملك هوردوس» (١٩٢٨)יהודה בן חזקיהו הגלילי «يهودا ابن حزقيا هو هاجليلى»(١٩٢١). وله مسرحيات أخرى بينما موضوعها الرئيسى حرية الشعب اليهودى، ومع أن الفكرة الرئيسية لهذه المسرحيات لا تجسد مسرحيا النص الفنى للأفكار، إلا أن أسلوب فونر النثرى على خلاف لغة لندا هو أسلوب مميز فى هذا المجال. [٩]

واستمر الكتّاب العبريون فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين يكتبون مسرحيات ميلودرامية فكرية [١٠]، مثل مسرحية س. تشيرنيحوفسكى (١٨٧٥ - ١٩٤٣) «باركوخفا» (١٩٣٠) التى تتحدث عن حرية الأمة اليهودية فى أيام باركوخفا، حرب الحرية تحولت فى نظر تشيرنيحوفسكى إلى نضال مبدئى فوق أى اعتبار تاريخى. والمسرحية مليئة بالمونولوجات علي لسان الربي عقيبا وزوجته راحيل حول الحرية، لكن كانت الفكرة الرئيسية تتمركز حول خيانة باركوخفا لشعبه بسبب حفيفا السامرية. ومع ذلك أخفق تشيرنيحوفسكى فى اجراء عملية تكامل بين المستويات المفاهيمية والميلودرامية فى المسرحية فأفكار المسرحية لم تتحقق فى حركة الحدث المسرحى. [١١]

ومن بين المسرحيات التاريخية أيضا مسرحيات يعقوب كوهين (١٨٨٠ -

١٩٦١) وهى ثلاثية الملك سليمان שלמה המלך שלמה ובת שלמה سليمان وابنة سليمان(١٩٢٤ - ١٩٢٨) שלמה ושלומית سليمان وشلوميت (١٩٤٢) מלכת שבא ملكة سبأ(١٩٤٥)، وهى تدور حول حب سليمان لشولاميت وحب عيدو لأخت سليمان، وحب سليمان لملكة سبأ. ومعظم مسرحيات كوهين الأخرى فى هذا المجال هى دراما شعرية مستمدة من العهد القديم مثل : הושע (١٩٥٦)דוד מלך ישראל(١٩٢١)הנפילים(١٩٣٩ - ١٩٤٠) ליד הפירמידות (١٩٣٩)

وهناك مسرحيات أخرى تعالج فترة ما بعد العهد القديم لنفس المؤلف مثل אחר(١٩٥٠) (١٢) רבי מאיר וברוריה (١٩٥٢) ינאי ושלומית (١٩٥٥).

وتصنف مع هذا النوع أيضا مسرحيات هارى ساكلر (١٨٨٣) الذى كتب بالعبرية واليديش والانجليزية والذى كان ملما بالمسرح وبالصنعة المسرحية [١٣] ومنها יוסי מן יוקרת (١٩١٧) كتب باليديش ثم ترجمها ساكلر نفسه إلى العبرية فى ١٩٢١، وكذلك مسرحية אורות מאופל اضواء من الظلام (١٩٣٦) وهى تصوير تاريخى لاضطهاد اليهود خلال اضطرابات فيتملغ فى فرانكفورت، وتشير وتلمح إلى صعود هتلر إلى السلطة. ومسرحية משיח נוסח אמריקה (١٩٣٣ باللغة العبرية) وهى معالجة كوميدية لمشروع مردخاى مانويل نوح لتأسيس دولة يهودية فى الولايات المتحدة.

ويتجسد نمط المسرحيات التاريخية فى بعض مسرحيات أهرون أشمان (١٨٩٦) مثل ثلاثية מיכל בת שאול «ميخال بنات شاؤول» .طبع الجزء الأول فى ١٩٤١)، أما الجزءان الآخران، اللذان قدمتها فرقة «هابيما» المسرحية فهما: אלכסנדרה החשמונית الكسندرا الحشمونية(١٩٤٧) ومسرحية החומה السور(١٩٣٨). [١٤]

غير أن التباين بين أفكار المؤلف المسرحى وقدرته على تحقيقها فى مضمون مسرحى هو السبب فى عدم وجود انجازات درامية رئيسية فى خلال تلك الفترة. على أن المسرحيات العبرية التاريخية كانت متأثرة أيضا بتنوع الآداب الغربية، وكان

المؤلفون المسرحيون العبريون متأثرين بالكثير من المدارس والاتجاهات والمسرحيات امتدادا من الكلاسيكية الفرنسية الجديدة مرورا بالكلاسيكية الألمانية جوته) وانتهاء بالتعبيرية البولونية (س. فسبيانسكى). (١٥)

المسرحية الشعرية والغنائية :

هناك محاولات كثيرة فى الأدب العبرى لصياغة وتأليف مسرحيات شعرية، حيث أن القصائد الشعرية الدرامية معروفة منذ أيام شالوم هاكوهين وحتى دافيد شمعونى ويعقوب بيخمان وناتان ألترمان غير أن العنصر الغنائى كان يتغلب لديهم جميعا على العنصر الدرامى، فى حين أن التصوير الشعرى تنقصه بشكل عام القيمة الدرامية. وينطبق هذا الأمر أيضا على العديد من المسرحيات المكتوبة بالشعر المقفى التى لا يحمل فيها التصوير الشعرى طابعا دراميا بل تجميليا (مثل بعض مسرحيات لندا وكوهين وآخرين). ومن أهم كتاب هذا النوع من المسرحيات : يتسحاق كتسنلسون ومتتياهو شوهام. (١٦)

فعلى نقيض المسرحية التاريخية فى تفضيلها للجوانب المسرحية على الجوانب الشعرية (١٧) نجد أن مؤلفا مسرحيا مثل يتسحاق كتسنلسون (١٨٨٥ - ١٩٤٤)، الذى يعد من أهم مؤلفى المسرحيات الغنائية العبرية يشدد على اضفاء الطابع الشعرى على التأليف المسرحى. وقد كتب كتسنلسون، الكاتب الغزير الانتاج والمتعدد البراعات (١٨) فى كثير من الأنواع الأدبية ومن بينها المسرحية الشعرية التعبيرية ذات الفصل الواحد החמה החמה (١٩٠٧) وقد عرضت فى حفل افتتاح «هابيما» فى موسكو، ثم صيغت لاحقا كجزء من ثلاثية אנו חיים ומתים «نحن أحياء وأموات» (١٩١٣) המעגל «الدائرة» وهى مسرحية هزلية عرضت فى لودز، אס טרדה (١٩٣٣) وهى مسرحية كوميدية ومسرحيتى سيرة قصيرتين :המחמיד וצלו (١٩٣٥)מפלה עם הקבצנים(١٩٣٦). ومن أبرز مساهمات كتسنلسون فى الأدب العبرى مسرحياته المنظومة، ودراما شعرية نثرية، وعدد من الأعمال الغنائية

الدرامية : הנביא «النبى» .(١٩١٢) وهى مسرحية من فصل واحد הצפירה «الصفير» من فصلين (فى سنة ١٩٢٢)، גלגל «عجلة» (١٩١١ - ١٩١٣) אמנון(١٩٣٨) חניבעל «حنيبعل» (١٩٤٧)[١٩]وقد كتب كتسنلسون مسرحياته فى قالب نثر شعرى، فالأوضاع الدرامية العنيفة تقدم بشكل غنائى، وان كان هذا لا يقلل مطلقا من قيمة الحوار والعقدة. وشملت مسرحياته الشعرية تقديم موضوعات مستمدة من العهد القديم والفترة اللاحقة له فى قالب شعرى دررامى، وان كانت غير ذات تأثير مسرحى. [٢٠]

وتندرج مسرحيات متتياهو شوهام (١٨٩٣ - ١٩٣٧) فى اطار المسرحية الشعرية، حيث ألف أربع مسرحيات منظومة شعرا تعتبر معلما فى الدراما العبرية بسبب أسلوبها الأصيل وبنيتها ومفهومها الخصب للحوادث التاريخية، فمسرحية «أريحا» יריחו (١٩٢٤) هى رواية مسرحية عن سقوط أريحا تدور حول شخصيتين رئيسيتين هما عخان ورحاف ويرمز حب كل منهما للآخر إلى التجاذب بين ثقافة أريحا المضمحلة وثقافة الصحراء الصارمة الحيوية [٢١]وفى مسرحية בלעם «بلعام» (١٩٢٥ - ١٩٢٩) نجد أن العقد الثانوية التى تصور التوتر بين بلعام وبين موسى تجسد الفكرية الدرامية فى الصراع بين قوى الظلام التى يمثلها بلعام وبين قوى النور التى يمثلها موسى ويزول التوتر باهتداء بلعام. [٢٢] وتقدم مسرحية צור וירושלים «صور والقدس» (١٩٣٣) موضوع استقطاب ثقافى من خلال شخصيات ايزيفل وايليا واليشع. [٢٣] حيث يرمز انفصال اليشع عن ايزيفل إلى مسألة التجاذب بين الثقافة اليهودية والثقافة الأجنبية وفى مسرحيةאלוהי ברזל לא תעשה לך (١٩٣٧) نجد أن جوج هو الذى يمثل الأرية وابراهام يمثل اليهودية حيث يدخلان فى صراع لا يعرف الرحمة والذى يشكل بنية مجازية للحبكة المسرحية التى تدور حول سارة وهاجر وأخوات لوط. [٢٤]

ويستخدم شوهام من خلال قوة أسلوبه الشعرى لغة لها أبعادها الخاصة والتى

يظهرها فى التوتر الدرامى بين رموزه، بينما يتجسد المحتوى الدرامى في رموز النار والماء (مسرحية أريحا) النور والظلام (بلعام)، والكرمة والأسد (صور والقدس) وعلى الرغم من أن مسرحياته الشعرية لا تلائم كثيرا مع العرض على خشبة المسرح، كغيرها من المسرحيات العبرية بسبب عدم الخبرة بالتقنيات المسرحية. إلا أن هذا لا يمنع أبدا من اعتبار شوهام من أبرز كتاب المسرحية الشعرية العبرية. (٢٥)

رغم أن المسرحية الغنائية قريبة من المسرحية الشعرية، إلا أنها تختلف عنها من حيث أن وظيفة الشعر فى المسرحية هو معالجة الجانب الدرامى وتجسيده، فى حين أن الشعر فى المسرحية الغنائية لا يجسد الجانب الدرامى، بل يفضل الحدث عن التعمق فى تفسيره. وتقوم المسرحية الغنائية على عنصر المونولوج الثنائى. (٢٦)

وهذا النوع من المسرحيات مألوف جدا فى المسرحية العبرية ويعتبر يتسحاق كتسنكسون من أهم كتاب هذا النوع من المسرحيات فقد كتب مسرحية (١٩١٧) وهى تعالج حالة درامية فى المصادر القديمة واعطائها تفسيرا جديدا، والحالة هنا هى قصة الملك شاؤول وعمليق (٢٧) ويذخر هذا النوع من المسرحيات بالمونولوجات الغنائية والتفسير الغنائى لأحدث المسرحية. وتندرج فى هذا التصنيف أيضا مسرحية لكتسنلسون הנביא (١٩٢٢) وهى تقوم على موت فتى واحيائه بيد «النبى»، وتذخر بالأغانى والحوار المغنى. وكذلك مسرحية אמנון«امنون» (وارسو ١٩٣٧) التى تعالم موضوعا من العهد القديم هو موضوع قصة أحينوعام مع داود وداوديات شيفع. (٢٨)

ويتغلب فى هذا النوع من المسرحيات المسار التفسيرى الشعرى على الحدث الدرامى، لأن المؤلف يفضل تفسير الحدث على وضعه فى قالب مسرحي، والمونولوج الغنائى على الحوار. ويوجد هذا الميل فى العديد من مسرحيات أخرى أبرزها مسرحيات الشاعرين دان شمعونى فى مسرحيةעובדי הכוכבים «عبدة الكواكب» (١٩١٢) وزلمان شنئور في مسرحية אדם «آدم» (١٩٢٦) والكاتب القصصى ى. شنبرج في مسرحية בבל «بابل» (١٩٣٤). (٢٩)

كذلك نجد أن بعض مسرحيات يعقوب كوهين ذات طابع غنائى، كتلك المسرحيات التى يطلق عليها اسم «سيمفونيات درامية» (٣٠) مثل ثلاثية דוד מלך ישראל «داود ملك إسرائيل» (١٩٢٠) والمسرحيات ذات الفصل الواحد בנתיב היסורים «فى درب المعاناة»، ליד הפרמידות بالقرب من الأهرامات والمسرحية الأسطورية יהנפילים ويميل كوهين فى هذه المسرحيات إلى تقديم مجموعات وفرق منشدين على خشبة المسرح. كما أن هناك سمة تميز هذا النوع من المسرحيات بشكل عام، وهي عدم طرح العلاقات الدرامية كعلاقات انسانية بين البشر، بل كعلاقات بين الإنسان والمكان، بين الإنسان والزمان، مما يحول هذه المسرحيات إلى مونولوجات تصاحبها جوقات منشدين، مما يودى إلى تقلص الحدث إلى أدنى حد، وتنحصر معظم المسرحيات فى ثنايا المونولوجات الغنائية وفى الأناشيد الدرامية، أى أن المسار الشعرى يتغلب على الحدث ويلغيه تقريبا. (٣١)

على أن المسرحيات التى أشرنا إليها ضمن هذا النوع من المسرحية الغنائية ليست مبنية وفقا لقالب خالص، بل ان عنصر المونولوج يتغلب علي عنصر الحوار، ويمكن تحديد الجوهر الغنائى للمسرحية من خلال النسيج اللغوى. بيد أن الفصل بين الشعر الدرامى والشعر الغنائى هو أمر غاية الصعوبة حيث أنه لا يوجد حدود واضحة المعالم فى هذا المجال.

المسرحية الطلائعية «مسرحية الحالوتس»:

تطور هذا النوع من المسرحيات بشكل أساسى فى فلسطين وتعود التسمية «مسرحية الحالوتس» إلى مادة موضوع هذا النوع من المسرحيات، حيث يتناول قصة المستوطنين اليهود فى فلسطين، مشاكلهم وصراعاتهم.

والموضوع الرئيسى لدراما «الحالوتس» امتداح الرواد أو الطلائع وجهودهم وشجب مناوئيهم. وكانت معظم هذه المسرحيات ميلودراما غير مهمة. وفى أفضل

الأحوال ذات بنية جديدة. شخصياتها مستمدة من المحيط الاجتماعى أو البيئة الاجتماعية فى فلسطين. ومن بين مسرحيات هذا النوع مسرحية הבחלן المترفع «ليهوشوع برزيلاى» (١٩١٩) وهى واحدة من المسرحيات المبكرة فى هذا النوع الأدبى ينقل مسرحية موليير Misenthrope إلى واقع فلسطين أو «أرض إسرائيل» حسب المصادر العبرية ومشاكلها. البطل يكره محيطه الحضرى (القدس) لكن عندما يصبح وجها لوجه مع المستوطنة الجديدة يتغير موقفه. (٣٢)

أما مسرحية אללה כרים «الله كريم» (١٩١٢ - ١٩١٨) لارئيلى أورلوف (١٨٨٦ - ١٩٤٣) فتتضمن حبكة أكثر تعقيدا وتتقرر ضمن نموذج علاقات أنسانية معقدة الشخصية الرئيسية نعومى شاتس تهاجر إلى فلسطين أثناء فترة الهجرة الثانية (١٩٠٤ - ١٩١٤) ويخطبها أحد الرواد «الحالوتسيم». ومع ذلك يخيب أملها فى اليهود والمثقفين الرواد وتفضل ابن البلد العربى (على بائع الفطائر) الذى ينتمى إلى حقيقة الأرض (٣٤). وعلى خلفية الصراع العربى اليهودى تنتهى المسرحية بأمل فى ظهور جيل يهودى جديد تتشبع شخصيته بروح البلد.

كما أن دافيد شمعونى كاتب مسرحى آخر من الاتجاه «الحالوتسى» مجد وعظم الروح الطلائعية فى مسرحية לילה בכרם «ليلة فى الكرم» (١٩١١). وكذلك فعل حاييم سورير الذى تكشف صوره الدرامية عن مشاكل الرواد الاجتماعية. فمسرحية לראשונה «لأول مرة» (١٩٢٠) نقلت إلى قالب درامى الصراع بين أصحاب الكروم وبين عمالهم وقد أبرز التوتر القائم على أساس التناقض الاجتماعى والآراء القومية للعمال أنفسهم. المسرحية من ناحية بنيتها وضعت فى قالب ميلودراما عائلية، حيث تقع ابنة صاحب الكروم ميخال فى حب أحد العمال وهو دافيد، خصم والدها من الناحية الاجتماعية. سورير يقدم تطرف الشبان غير المعقول على أنه تمرد على والديهم. وعندما توشك المسرحية على نهايتها يقر الشبان بحق خصومهم فى الوجود.. (٣٥)

وقد استمر تأليف مسرحيات «حالوتسيه» على امتداد فترة طويلة. ومن بينها مسرحية موشيه سيملانسكى רוחלה «روحيلا» وما هى إلا رواية جديدة لمسرحية האדמה האזת «هذه الأرض» (١٩٤٣) لاهرون أشمان، فكرتها الرئيسية أيضا الروح الطلائعية، تمثلت فى المجابهة بين والد وابنه الوالد يونيل يوشبيه يعترض طريق ابنه الذى يرغب فى الهرب من القرية، وأخذ محبوبته حنانا معه. فى حين أن حنانا تحب يعقوب العامل فى الموشاف. إلا أن الطلائعية تنتصر فى النهاية وتتغلب على جميع العقبات. ورغم أن البنية الدرامية للمسرحية مختلفة، إلا أن التقسيم الطبقى للشخصيات والمفاهيم هو ذات الشئ، كما أن الفكرة الرئيسية، أى انتصار الطلائعية بقيت هى المسألة المحورية. (٣٦)

وهناك مسرحيات أخرى كتبت فى نفس الاتجاه، وهى בין עיים «بين الأطلال»، (١٩٢٨) لمردخاى آفى شول، وهى مسرحية مرثاه، تسود فيها قيم الحركة العالمية لدى البطل يهوشوع نشمان. وكذلك مسرحيتى ידיות אל הקבוץ «طلقات على الكيبوتس» (١٩٤٠) אדמה «أرض» (١٩٤٢) «س. شالوم وحاييم חיים» (١٩٤٢) (١٩٤٢) لمناحيم بادر التى تبجل قيمة العمل أيضا وموضوعها موت حاييم بيد عربى بعد أن مر بتعذيب رهيب. ومسرحية הזקן «العجوز» מדורות (١٩٤٢) ليهوشوع باريوسف، وهو كاتب مسرحى واقعى. وفى مسرحية (١٩٤١) لألكسندر كرمون، يبرز التناقض بين روح الاستشهاد لدى البطل الربى مناحيم وقيم خصومه وتمجد دوره فى الهجرة اليهودية غير الشرعية إلى فلسطين والذى يعلن أن وعيه الصهيونى هو وى الحرب والتضحية (٣٧) وأن فى كل حرب هزائم وانتصارات.

وبينما العديد من هذه المسرحيات «الحالوتسية» ذات طابع ميلودرامى، فقد ظهرت بعض المسرحيات الكوميدية حول هذا الموضوع مثلا مسرحية מין המצר (١٩٣٢) لأهرون أشمان. يدور الحدث الكوميدى حول تنافس طرفين، على طلب يد

ايلا «الرائدة»، وعليها أن تختار بين الاغراء الذى تقدمه عائلة ستيفنز الأمريكية وبين الصحفى براون والمثالية الطلائعية التى يمثلها يهودا. وبالطبع تختار ايلا جانب الخير وتدخل فى هذا الإطار أيضا مسرحيات בנים לגבולם «أبناء لحدودهم» (١٩٤٥) لاشر بيلين ومسرحية «أحب مايك» I like Mike لأهرون ميجد (١٩٤٥). (٣٨)

بيد أنه يمكن القول أن جميع المسرحيات التى تدور حول «أرض إسرائيل» موضوعاتها الأساسية هى مشاكل «الطلائعية» بعضها بشكل درامى عن جوانب ومشاكل أخرى نشأت من الحياة فى فلسطين والفكرة الأساسية هى الصراع بين الأجيال والتقاليد.

وينقل مردخاى آفى شاؤول هذا الصراع فى قالب درامى فى مسرحية הם חרוזת «القلادة» (١٩٢٨) حيث يضع القيم القديمة للمهجر والتى يمثلها رفائيل حاى، عضو المجتمع اليهودى المغربى فى القدس، فى مواجهة الحياة الجديدة فى «أرض إسرائيل»، التى تلتزم بها ابنته مسعودة، الابنة مسعودة انحرفت عن الطريق المستقيم فى نظر والدها، اى اتجهت إلى الطلائعية، ويفسر انحرافها على أنه تفكك للحياة التقليدية والتى تستخدم «القلادة» رمزا لها، وفى النهاية يعترف الأب بأن ابنته كانت محقة ويحطم القلادة لكى يبدأ حياة جديدة. (٣٩)

ونجد موضوعات وأفكار أساسية مماثلة فى مسرحيتى يهوشوع باريوسف יעקב הצוחק «يعقوب الضاحك» (١٩٣٩) בסמטאות ירושלים «فى أزقة القدس» (١٩٤١) – والتى قدمتها على المسرح فرقة «أوهيل المسرحية» التوتر الدرامى هنا بين قيم اليهودية التقليدية لكل من صفد والقدس وبين أطفالهما الذين يتمردون على الكبت الجنسى فى مجتمعهم اأى الصراع بين مسلمات اليشوف اليهودى القديم وبين رغبات الفرد الجنسية التى ينبذها المجتمع، وفى كلتا المسرحيتين يؤدى الكبت والرفض إلى الجنون. حيث لا يتم حل الصراع لكى تكون نهايته مأساوية، وتتمثل فى الجنون الذى تساق إليه بعض الشخصيات فى نهاية المطاف.

وتماثل ذلك أيضا مسرحية يتمار بن حور הסוררת «المتمردة» (١٩٤٢) والتى طبعت فى القدس ضمن مجموعة שערים נעולים «أبواب مغلقة» ومسرحية مناحيم بيرجر מאה שערים «ميناء شعاريم» (١٩٤٣). (٤٠)

ويعرض الكسندر كرمون وجها مختلفا من موضوع «أرض إسرائيل» فى مسرحية בסבך «فى الوضع المعقد» (١٩٢٦) ومسرحية נגינת האם «عزف الأم» (١٩٢٨) حيث يعالج فى قالب درامى العلاقات الانسانية المعقدة فى حياة الكيبوتس (على سبيل المثال سفاح القربى بين أخ وأخت، العائلة ومشاكل التعليم فى مستوطنة جماعية). وقبل نهاية الأربعينيات من هذا القرن جرت بعض محاولات لادخال بعض عناصر درامية غريبة فى الدراما العبرية المعاصرة. وكان يعقوب هوروفيتس (١٩٠١) وهو أول من بادر إلى كتابة مسرحية تعبيرية (٤١) هى גשר הליצים جسر المولعين بالمزاح (١٩٢٩). وقد كتب فى سنة ١٩٥٦ مسرحية אני רוצה לשלוט أريد أن أحكم وهى مسرحية اجتماعية عامة، كسرت بواسطة دراما الحالوتس التقليدية منحى استمر السنوات الأولى من قيام دولة إسرائيل (١٩٤٨) ولو بمظهر مختلف.

الانتاج المسرحى المتأثر بالمذاهب الأدبية الأوروبية

بحكم التواجد اليهودى فى البلدان الأوروبية تأثر الانتاج الفكرى اليهودى بالاتجاهات الفكرية والمذاهب الأدبية التى ظهرت فى أوربا. وقد انعكس هذا على معرفة اليهود بفن المسرح أو تقليدهم لبعض الاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت فى المسرح الأوربى. ووجدنا أنه عند عرض هذه الاتجاهات فى المسرح العبرى لابد من اعطاء نبذة مختصرة عن الاتجاه الأوربى الذى اقتبس منه اليهود وطبقوه فى انتاجهم المسرحى الخاص.

الواقعيــة :

برز الاتجاه الواقعى الطبيعى فى الأدب نتيجة لتطور العلوم التجريبيـة فالدعوة إلى الموضوعية فى الانتاج الأدبى وخصوصا المسرحى أصبحت ملحة وأصبح التزام الأديب برسالة اجتماعية أهم ما يتسم به الاتجاه الواقعى الطبيعى. حيث كان الكاتب يستقى مادته من مشكلات العصر الاجتماعية كما أن الشخصيات الأدبية التى كانت من الطبقة البورجوازية أو من طبق العمال تعكس معاناتهم ومتطلباتهم ورغباتهم.

ويدأ القصاصون الكبار أمثال هنرى بايل «ستندال» (١٧٨٣ - ١٨٤٢) وبلدام (١٧٩٩ - ١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) يكتبون القصص الواقعى الشائق الذى ينتزعونه من الحياة الواقعية الصحيحة. ثم تنشق هذه الموجة من الأدب الواقعى فتظهر إلى جانبها موجة من الأدب الطبيعى على أيدى الأخوين دى جونكور واميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢). (٤٢)

ولابد من الاشارة إلى أن الفرق بين المذهبين الواقعى والطبيعى هو أن المذهب الطبيعى منسوب إلى الطبيعة التى لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة التى يضعها المجتمع فى الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد واداب وما يسنه من شرائع وقوانين والأدب الطبيعى هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الطبيعية التى لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة. أما المذهب الواقعى فهو منسوب إلى الشئ الواقعى الذى تحول إليه الشئ الطبيعى بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة. (٤٣)

ويعتبر هنريك ابسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) الكاتب النرويجى امام المدرسة الواقعية فى المسرح الحديث وأهم كتابها فى أوربا كلها (٤٤). ومن أهم مسرحياته «بيت الدمية» (١٨٧٩) و«أعمدة المجتمع» و«الأشباح» و«عدو الشعب». (٤٥) وقد تأثر ابسن فى مرحلته التجريبية الأولى إلى حد كبير بالاتجاه الرومانسى السائد فى ذلك القرن، ووضع نصب عينيه مهمة ابتكار لون يتناسب مع المسرحية التاريخية (٤٦)

فمن «يوجين سكريب» الكاتب المسرحي الفرنسي استوحى ابسن الكثير عن الشكل المسرحي ومن شكسبير وجد العظمة والالهام ومن الكتاب الرومانسيين العديدين من شيللر فصاعدا وجد معينا للوحى المباشر». (٤٧)

وانتشرت الروح الواقعية فى البلاد الأوربية المختلفة. ففى انجلترا تعكس أعمال الكتاب المسرحيين أثر ابسن والاتجاه الواقعى الجديد ومن أبرزهم برنارد شو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) وان كان شو قد اهتم بالكوميديا لا بالمسرحية الجادة ومن أهم أعماله «قيصر وكليوباترا» و«كانديدا». (٤٨)

وكان لمسرحيات تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) أثرا على المسرح الحديث لا يقل عن أثر ابسن رغم اختلاف كل منهما عن الآخر. فمسرحيات تشيكوف لها الكثير من سمات المسرح الواقعى فهى تستمد موضوعاتها من الحياة الروسية المعاصرة. وأهم مسرحياته الخال فانيا وبستان الكرز. ولكن مسرح تشيكوف لا يمكن أن يعتبر مسرحا واقعيا فحسب، فقد استعمل تشيكوف الرمز كما استعمله ابسن، كل بطريقته الخاصة. (٤٩)

يعتبر يتسحاق دوف بركوفيتس من أوائل أنصار الواقعية فى الأدب العبرى. (٥٠) فقد كتب عددا من المسرحيات المهمة من بينها אותו ואת בנו «هو ابنه» (١٩٢٨) وقد احتذت المسرحية تكنيك واقعية ابسن وتعتبر معلما فى الدراما العبرية المعاصرة. وفكرة المسرحية العلاقة بين والد مرتد يرغب فى العودة إلى اليهودية، وابنه الذى أصبح كارها لليهود، وتتناول فى سياقها المذابح الروسية أثناء الثورة البلشفية هناك. وهناك مسرحيتان ثانويتان لبركوفيتس وهما : בארצות הרחוקות «فى البلدة العبيدة» (١٩٢٨) وهى مسرحية كوميدية تدور حول حياة مهاجرين يهود فى الولايات المتحدة، يعيشون هناك فى فوضى مثيرة للضحك. وكذلك مسرحية מירה «ميرا» (١٩٣٤) كتبها أيضا فى الولايات المتحدة وتأثرت بشكل قوى بمسرحية إبسن (٥١) Adoll's House (٥٢). كما كتب يتسحاق شنعار

أيضا مسرحيات واقعية، وان كانت من نوع مختلف فمسرحيته על הגבול «على الحدود» (١٩٤٣) تدور حول مجموعة من الرواد يحاولون الهجرة إلى فلسطين وتقود جهودهم إلى إعادة توجيه مؤقت لحياة أسرة مفككة، ولكن ليس إلى تغيير حقيقى ومع ذلك فانه مؤثر، ويستمد المؤلف فكرته من مسرحية تشيكوف -Three sister فأبطاله ثلاثة أخوة والمثل الأعلى والحنين إلى «أرض إسرائيل» يحل محل الحنين والشوق إلى موسكو. (٥٣)

وقد حاول بعض الكتاب العبريين تأليف مسرحيات واقعية طبيعية مطابقة للدراما التى تطورت فى المسرحيات المكتوبة باليديش وقد ظل التقارب بين الدراما العبرية واليديشية بارزا فى الاتجاه الرمزى والتعبيرى لدى يتسحاق ليف بيرتس وحاييم لايفك ود. بينسكى، الذى كتب فى الغالب باليديش. (٥٤)

التعبيرية:

بدأ بعض المؤلفين في أواخر القرن التاسع عشر يضيقون بالأنماط الواقعية للشخصيات والأحداث، وبما يكون فى الواقعية أحيانا من عرض مباشر قد لا يتحقق فيه كثير من عناصر الفن، وأدرك بعضهم أن وجود الإنسان لا يتمثل فى مواجهته الخارجية للحياة والمجتمع بقدر ما يتمثل فى عالمه النفسى الباطن وفى رؤيته الخاصة للأشياء،، ومن هنا بدأت طلائع الحركة التعبيرية فى الفن والأدب على السواء.

وتعتبر التعبيرية من أهم الثورات الواقعية فى القرن العشرين وقد نشأت كحركة فى حوالى ١٩١٠ فى ألمانيا. وقد أطلق اسم التعبيرية فى أول الأمر على مجموعة من الرسامين يحذون حذو فان جوخ «وجوجان» ومع أن الحركة التعبيرية لم تتضح معالمها إلا قبل الحرب العالمية الأولى،، فان بذورها كانت قد أخذت تنمو على يد بعض الرواد، أهمهم الكاتب السويدى المعروف أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) الذى يعتبر طليعة الممهدين للتعبيرية فى المسرح فى مسرحياته: «الطريق إلى دمشق»، «حلم» و«سوناتا الشبح». (٥٥)

وأهم سمات التعبيرية تصوير الأشياء كما تبدو للفنان فى لحظة معينة وحالة نفسية خاصة، ومن زاوية رؤية فريدة، بدلا من محاكاة الواقع محاكاة حرفية، مما يجعلها تلجز إلى المبالغة والخروج على سياق الزمن المألوف عند الناس وتشويه معالم الأشياء كما تبدو فى الواقع الخارجى. (٥٦) وتشتمل المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعانى أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس فى المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية اليهما، أما ما عداها من شخصيات فتبدو لنا أشبه بشخوص الاحلام، غير محددة المعالم، وكلها فى خدمة الشخصية الرئيسية. (٥٧) ويجب أن تكون شخصيات المسرحية التعبيرية نماذج، لا أفراد عاديين، ومن ثمة يسمون بأسماء رمزية أو ندعوهم : الرجل والمرأة أو رقم واحد أو الشرطى أو الشاعر دون أسماء أعلام. (٥٨)

ويجب أن تكون اللغة مقتضبة سريعة تلغرافية، دراجة تكثر فيها المونولوجات التى يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية. ويتميز أسلوب المسرحية التعبيرية بالشاعرية والحيوية والنقلات المفاجئة والعبارات الرمزية. (٥٩)

والإنسان هو دائما محور اهتمام التعبيريين .. فهو فى نظرهم يسعى إلى الاكتمال وقادر على أن يكون عظيما، لكن الثورة الصناعية جعلت حياة الإنسان آلية، وأنه من الواجب دراسة النفس البشرية أولا ثم العمل على تغيير البيئة لمساعدة الإنسان على تحقيق ما يريد. (٦٠) ولذلك فان اخراج المسرحية التعبيرية كثير النفقة ويحاجة إلى الجهد والصبر، وهو بحاجة أيضا إلى جمهور مثقف له دراية بالدراسات النفسية. (٦١)

ومن أهم كتاب التعبيرية ايرنست تولر (١٨٩٣ - ١٩٣٩) ومن مسرحياته «التغيير» (١٩١٨) و«الدهماء» (١٩٢١) وفيها يصور تولر كيف أصبحت الآلة تسيطر على حياة الناس وجورج كايزر (١٨٧٨ - ١٩٤٥) ومن مسرحياته التعبيرية «من الصباح إلى المساء» (١٩١٨) (٦٢). ثم قامت فئة أخرى من رجال المذهب التعبيرى سعت إلى التغلغل فى خفايا النفس البشرية وجعلها هدفها خلق مجتمع جديد وهيئة انسانية أكثر سعادة ومن رجال هذه المدرسة فرانس كافكا. (٦٣)

تعتبر المسرحية التعبيرية هى احدى المظاهر المهمة فى تاريخ المسرحية العبرية التاريخية، وهى المسرحيات التى تأثرت بالمدرسة التى انتشرت فى غرب أوربا (وخاصة فى المانيا) فى العشرينيات من القرن العشرين.

وتميل المسرحية التعبيرة إلى أن تضع فى صدارتها بطلا يردد مونولوجا بشكل متتابع، تدفعه قوى غريزية، وهذا ميل بارز فى المسرحية العبرية. ومن بين الكتاب العبريين الذين حاولوا كتابة مسرحيات تعبيرية ناتان أجمون بيتسرتيسكى وس. شالوم وحاييم هزاز.

ومن أبرز مسرحيات هذا النوع التى ألفها بيستريتسكى יהודה איש קריות «يهودا ايش كرايوت» (١٩٣٠)، שבתי צבי «شبتاى تسفى» (١٩٣١) בליל זה «فى هذا الليل» (١٩٣٤) وتميل الشخصيات فى هذه المسرحيات إلى أن تكون رمزية، والقصص التى ترد فيها تكتنفها الغرابة ومثيرة للضحك، وعلى ذلك فان بنية المسرحيات تجعلها غير مناسبة للعرض على خشبة المسرح (٦٢) ثم أعـــاد بيسترتيسكى بعد ذلك بسنوات كتابة اثنتين من هذه المسرحيات שבתי צבי (١٩٣٦)، בליל הזה وأطلق عليها اسم ליל ירושלים «ليل القدس» (١٩٥٣) محاولا التقليل من التأثيرات التعبيرية. وموضوع هذه المسرحيات الثلاث كلها هى الأزمة فى التاريخ اليهودى/ أى الصراع بين مذهب المحافظين التقليدى وبين المطالبة بخلاص مسيحانى. كما أن مسرحيتى ירושלים ורומא «القدس وروما» (١٩٣٩) وثلاثية هيرتسل חבלי גלגול (صدرت فى شكل كامل فى سنة ١٩٦٠) هى من مسرحياته التى كتبت فى الأصل باسلوب واقعى. (٦٥)

أما شالوم فقد تجسدت اتجاهاته الدرامية التعبيرية بشكل كامل فى اثنتين من المسرحيات القصيرة שבת העולם «سبت العالم» (١٩٤٥) وظهرت أولا تحت اسم אלישע והשבת «اليشع والسبت» (١٩٣٢) מערת יוסף «مغارة يوسف» (١٩٣٤). فاليشع بن أقويا بطل المسرحية الأولى يثور ضد التقاليد أما فى المسرحية الثانية فيحاول يوسفوس العودة إلى القوى الأصلية للحياة بعد تدمير الحضارة (٦٦). وشخصيات ش. شالوم هى انعكاس «للأنا» عند الشاعر أكثر مما هى صور حقيقية «للأنا» فى شخصيات مسرحياته، التى لا يتم تقديها فى صورة اناس مستقلين.

أما حاييم هزاز، فان مسرحيته קץ הימים «فى نهاية الأيام» (طبعات مختلفة : ١٩٣٤، ١٩٥٠، ١٩٦٨) والتى قد تعتبر من الانجازات البارزة لدراما العبرية المعاصرة، فهى مسرحية تعبيرية، من حيث أن المؤلف قد حافظ بعناية على الاطار الموضوعى والبنيوى، وموضوعها هو التوتر بين المفاهيم المتناقضة للمنفى والحرية فى التاريخ اليهودى. فيوتسفا بطل الحرية، يهاجم تهرب المجتمع، الذى يمثله من ناحية يوسف وأصدقاؤه الذين يفضلون سلامة الوضع القائم على التحدى الذى سيؤدى إلى التمذق، والمتمثل فى الحرية، ومن الناحية الأخرى المتسولون الذى يحرفون معنى الخلاص. وهزاز مبدع فى أسلوبه البليغ الذى يبقى ضمن حدود لغة المسرح. (٦٧)

الميلودراما الصهيونية :

ويمكن أن نصنف مع هذه الأنواع أيضا ما سمى بالميلودراما الصهيونية (٦٨) ونعنى المسرحية التى حولت مظاهر مختلفة من الحياة اليهودية المعاصرة إلى قالب مسرحى. وكان هذا النمط من المسرحية وسيلة تعبير فى أدب اليديش المعاصر وقد كتب بعض المؤلفين المسرحيين باللغتين.

وقد اقتفت الميلودراما الصهيونية أثر تقاليد رمزية الهسكلا التعليمية والمفاهيم التاريخية للميلودراما والميلودراما التصويرية التاريخية. وكمثال مبكر على ذلك مسرحية يهودا ليف لندا، والتى أشرنا إليه فى خلال حديثنا عن المسرحية التاريخية «هناك أمل» (١٨٩٣) فشولاميت، البطلة، أخت رجل المدينة القوى الذى يحب أن يحسم الأمر بين بنيامين ايش الصهيونى الذى تحب وماكس بلعام، داعية الاندماج الذى كان والدها يحابيه.

وفى النهاية ينتصر الحب والصهيونية. والمسرحية قراءة صهيونية للمفاهيم الرمزية، على غرار مسرحيتى لوتساتو לישרים תהלה ולפנים ולאחור (١٩٢٣). وهناك مسرحية أخرى للندا وهى أكثر تعقيدا، فكرتها صراع أيديولوجى بين الصهيونية والانصهارية من أجل ارواح الشباب والمجتمع بأسره. (٦٩) يتجسد

الصراع فى شخصيات المسرحية : حاخام المجتمع دى شنيور ميخال، صهيونى مستنير والارستقراطى شتاتيباخ الشخص الذى يستخدم القوة فى المدينة الصغيرة، والذى تتحول ابنته إلى الديانة المسيحية بايحاء منه. كما أننا نجد أن الصهيونية تستخدم كمعيار للخير فى مسرحية من هذا النوع ليعقوب جوردون وهى בת הרב «ابنة الحاخام» أو הציונות «المتهودة» (١٩٠٤) الصهيونيون هم الشخصيات الايجابية والخير الذى يمثلون يتغلب على الشر. (٧٠)

وعليه فان بنية الميلودراما الصهيونية اتبعت نموذج المنحى المجازى للهسكلا، حيث أن المستنيرين القوميين يجرى تصنيفهم إلى جانب مستنيرى الهسكلا، بينما يلعب دعاة الاندماج (٧١) والانصهار دور المتدينين الرجعيين. (٧٢)

الرمزية :

ظهرت المدرسة الرمزية فى الأدب العالمى منذ سنة (١٨٨٧) إلا أن اصطلاح «رمز» ومدلوله عرف منذ أكثر من ألفى سنة أو بالأحرى قبل ميلاد المسيح. فقد عرفنا الرمزية فى مثالية أفلاطون والتى كانت لا تعترف بالحقائق المادية، وكانت تجد فيها مظهرا من مظاهر رموز الحقائق المثالية البعيدة عن عالم الماديات. (٧٣) وقد نشأت المدرسة الرمزية فى فرنسا ومن روادها بودلير. وقد أنكر رجال المدرسة الرمزية على رجال المذهبين الواقعى والطبيعى اغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع وأن الحقيقة لا تبدو فى صورتها الصادقة الأصلية إلا فى أعماق الأشياء وكانت طريقتهم فى الوصول إلى هذه الأعماق بالرمز والايحاء والتلميح (٧٤) وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندركها بحواسنا الخمس، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل على العكس فالطريق الوحيد إلى الحقيقية هو الحدس الفطرى. (٧٥)

ولهذا كانت الخاصية الأولى التى يتسم بها هذا المذهب الابهام والايحاء. وخاصية الابهام من أهم خصائص هذه المدرسة، لأن منها ينبذ الواقعية الملموسة، ويعزف عن الصور الطبيعية والمادية، ونادى اتباع هذا المذهب بعدم التمييز بين

العالم الخارجى والعالم الداخلى، ورأوا أن كل لون من ألوان الفنون الأدبية، يحمل مدلولين من المعانى مدلولا خارجيا، ينقل الينا صورة ناطقة للواقع، ومدلولا خارجيا يكشف عما بأعماق هذه الصورة، وأنكروا أى عمل أدبى يخلو من هذين المدلولين واعتبروه ضربا ناقصا من ضروب الفن لم يكتمل نضجه. (٧٦)

لقد غاص دعاة هذا الاتجاه الفكرى فى أعماق النفس البشرية ولم يجروا وراء صور الطبيعة كالرومانسيين فقد لجأوا إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعا .. ويلعب عالم العقائد والغيب دور كبير فى الصور الرمزية. وفيها يختلط الشعور باللاشعور وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس للايحاء بعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الابانة والخفاء ... (٧٧)

ويرفض معظم الرمزيون الأدب الموضوعى، سواء كان أدبا اجتماعيا أو أخلاقيا، ومن ثم كان مبدؤهم الذى يتشبثون به هو مبدأ «الفن من أجل الفن» و«الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية» (٧٨) وكانت مسرحياتهم خلو من القضايا السياسية الشعبية (٧٩) ومن أهم الممثلين لهذه المدرسة «فرلان» الفرنسى الذى انعكس فنه على الشعراء الداعين إلى هذا المذهب الجديد ووجه انتهاجهم إلى سمة التهكم على المجتمع (٨٠) والكاتب الأمريكى «ادجار ألن بو» هو منشئ المدرسة الرمزية فى أمريكا (٨١) ومن أهم كتاب الرمزية الكاتب البلجيكى هوريس ميترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) ومن أهم أعماله مسرحية «بيلياس وميليزاند» (١٨٩٢) وتوحى المسرحية بأن الحياة سر غامض فى معناها وفى القوى التى تتحكم فيها. (٨٢)

وأعجب أصحاب المذهب الرمزى بريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) واتخذوه مثلا أعلى لهم ولموسيقى شعرهم، حيث كان فاجنر يعارض الواقعية ويرى الموسيقى عنصرا أساسيا فى المسرح. (٨٣) وانتهج أصحاب الرمزية الشعر المرسل بدلا من

القصيدة حتى يتفق ذلك مع أهداف مسرحيتهم حيث أن الشعر هو لغة المسرحية عندهم. ولم يجدوا حرجا فى استعمال بعض الألفاظ التى تنكرها التقاليد وينبذها الذوق الأدبى.

وقد فشلت الرمزية كظاهرة مسرحية فى الفن، ولم تستمر فى المجال المسرحى أكثر من عشر سنوات، وانتهت قبل نهاية القرن التاسع عشر، إلا أثرها على الدراما والمسرح استمر، وتركت انعكاسا على فنية المسرح، ومازال لها أثر فى الاخراج الحديث والمعاصر وذلك تمشيا مع المفهوم المعاصر للفن الذى يقوم على الايحاء والتلميح، وظهر هذا الأثر حتى فى المدرسة الواقعية فى القرن العشرين التى أصبحت تميل إلى الايحاء ومخاطبة التخيل. (٨٤)

ومما زاد فى أثر الرمزية انتشار آراء العالم النفسانى «فرويد» الذى أوضح أن العقل كثيرا ما يستبدل تجربة بتجربة أخرى، وبذلك أصبح استخدام شئ ليدل على شئ آخر - وهو المنهج الرمزى - أمرا شائعا فى الدراما الحديثة. (٨٥)

كان يتسحاق ليف بيرتس (١٨٥٢ - ١٩١٥) واحدا من أوائل الكتاب الرمزيين فى الدراما العبرية والييديشية وقد ألف مسرحيتهחורבן בית צדיק «خراب بيت صدّيق» (١٩٠٣) وهى عمل صوفى وضع فى قالب مسرحى، يجسد الصراع بين أنصار التقاليد ومعارضيها، فى ظل التقوض الشامل لحياة الإنسان اليهودى كيهودى. بطل المسرحية هو يوناتان ابن الصديق، الذى تأكله الشكوك ويثور ضد يسرائيل الجابى الذى يحاول ايقاف عجلة الزمن والحفاظ على صورة اليهودية القديمة. ووصل الصراع بين التقاليد والقوى المتمردة فى المسرحية إلى حالة تعبير اجتماعى وانسانى فى آن معا. (٨٦) فعملية الانحلال، أى انحلال سلالة الصديقين، التى ترعرعت فى ظل الشك، تأخذ مداها كاملا وتنتهى أخيرا بالالحاد. والتكنيك الرمزى مميز لمسرحيات بيرتس المكتوبة بالييديش. أما مسرحياته الاجتماعية القصيرة فقد كتبت باسلوب المذهب الطبيعى، ومنها على سبيل المثالם חובי זרם «من جرفهم التيار» (١٩١٢) בשפל «فى الحضيض» (١٩٢٤). (٨٧)

كما كتب بيرتس هيرشباين (١٨٨٠ - ١٩٤٨) أيضا مسرحيات رمزية منها עולמות בודדים «عوالم منعزلة» (١٩٠٥) وتدور المسرحية حول ملجأ يعيش فيه اناس بائسون ومضطهدون ورغم أنهم يعيشون متلاصقين، جنبا إلى جنب، لا يتحدث أحد منهم إلى الآخر.[٨٨] أما مسرحية תקיעת כף (١٩٠٨) فموضوعها الرئيسى حب برئ يبلغ ذروته فى رباط دم المحبين الشابين، ويتقرر هذا الحب ضد خلفية عقد وقعه والداهما، والذى ينقضانه فى وقت لاحق. ويقود نقض العقد إلى كارثة وموت البطل. التكنيك رمزى كما هو الحال فى مسرحية בצל הדורות «فى ظل الأجيال» (١٩٢٢) وغيرها وهكذا فان مؤلفات هيرشباين الدرامية تتميز باتجاهين أدبيين بارزين فى الأدب الأوربى - الرمزية والمذهب الطبيعى. كما أن عدد من كتاب المسرح العبريين الأقل أهمية جربوا الكتابة بالأسلوب الرمزى، على أن أحدا لم يبلغ المستوى العالمى لكتاب المسرحيات اليديشية. وكانت مساهمتهم للدراما العبرية تكمن فى تطور الأسلوب العبرى الطبيعى.

الطبيعية:

الطبيعية تعنى بتسجيل مظاهر البيئة بصدق وأمانة، إذ أن هذه المظاهر فى نظر الطبيعيين - هى التى تحدد الشخصية والفعل، ولذلك فقد كانت الطبيعية تسعى إلى الاصلاح الاجتماعى عن طريق تغيير البيئة.[٨٩] ويعود ابتكار المذهب الطبيعى فى الأدب الفرنسى إلى الأخوين دى جونكور: اميل (١٨٢٢ - ١٨٩٦)، وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وكان اميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) زعيما من زعماء المدرسة الطبيعية.[٩٠]

ويمكن القول أن المذهب الطبيعى «هو المذهب الذى تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير .. فالكاتب الطبيعى يقتصر على تصوير الحقيقة المجردة وكشف بواطنها كشفا لا يحفل بالخجل أو الحياء أو التقاليد، وهو لا يسمح لتفكيره مطلقا بالتدخل فى شأن هذا التصوير».[٩١] وينحو الكاتب الطبيعى فى كتابة مسرحياته

نحو التقليل من عناصر موضوعه ويجعل عقدة المسرحية غاية فى البساطة ويقلل من الحركة والحيل المسرحية ويستعمل الحوار الطبيعى الذى يتبادله المتحدثون، الحوار الخالى من التنميق. ولا يعنى الكاتب المسرحى الطبيعى بسبك ذروة الموضوع فى مسرحيته بل يترك جمهوره هو الذى يستنتج كل حسب ما يراه، ذرى المسرحيات الطبيعية ويستخدم الكاتب الطبيعى فى مخاطبة الناس اللهجات الدارجة والأسلوب الايحائى. ويفضل الكاتب الطبيعى أن يختار موضوع مسرحيته من أحداث العصر الذى يعيش فيه والبيئة التى يحيا فيها.

ومن أبرز كتاب المدرسة الطبيعية فى المسرح الفرنسى هنرى بك (١٨٣٧ - ١٨٩٩) ومن أهم مسرحياته «الباريسية» و«الغربان» [٩٢] وكذلك اندريه انطوان منشئ المسرح الحر فى سنة ١٨٨٧ فى باريس وفى المانيا هاوبتمان وسودرمان وفى لندن أنشأ جرين المسرح الحر الانجليزى على غرار المسرح الحر فى باريس وقدم جورج بارنارد شو مسرحيته «حرفة المسزورن». [٩٣]

وفى روسيا ظهر تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) ومن أبرز مؤلفاته فى هذا المجال (سلطان الظلام) وكذلك جنوركى (١٨٦٨ - ١٩٣٦) وتشتيكوف وفى السويد سترندبرج [٩٤] ومنذ عام (١٨٨١)، أخذت المدرسة الطبيعية فى الأدب تتدهور وبدت عاجزة عن اتمام مسيرتها [٩٥] وظهرت فى مدرسة جديدة هى الرمزية والتى بدت بصورة جلية فى الشعر [٩٦]، ثم انعكس تأثيرها فى الفنون الأدبية الأخرى ومنها المسرح.

حمل العديد من المسرحيات العبرية فى الفترة من (١٨٨٠) وحتى (١٩٤٨) سمات تأثير من الاتجاهات والأنماط السائدة فى الدراما الأوربية الحديثة لعل أبرزها تأثيرات دراما ابسن ومسرحيات ميتزلينغ الرمزية، ومسرحيات هاوبتمان الاجتماعية الواقعية. [٩٧]

فبعض مسرحيات بيرتس هيرشباين (١٨٨٠ - ١٩٤٨) تأثرت بالطبيعة وبعضها الآخر تأثر بالرمزية. وقد كتب مسرحياته باليديش وترجم أعماله الخاصة إلى اللغة العبرية منها מרים «مريام» (١٩٠٥) وهى مسرحية ميلودرامية اجتماعية تقليدية تدور حول فتاة ريفية فقيرة وبسيطة، وهى أول مثال على تأثير المذهب الطبيعى على الدراما العبرية، وقد أغرى ابن «مالك الأرض» الفتاة على الانحراف، وينتهى بها ذلك إلى ماخورة. أما بطل مسرحية נבלה «جيفة» (١٩٠٥) ميندل نفيلا، فهو أيضا ضحية المجتمع، الذى يمثله هنا جده. وتدفعه المعاناة إلى قتل والده ويصاب بالجنون. وكذلك مسرحية בין ילדים השדה «بين أطفال الحقل» (وهى أصلا باليديش تحت اسم Grine Felder وصدرت باللغة العبرية فى سنة ١٩٢٢). وهى مسرحية كوميدية قدمتها على المسرح العبرى فرقة «هابيما» تصف مواجهة هزلية بين يهود الريف وليفى يتسحاق مثقف من المدينة. (٩٨)

أما يعقوب شتاينبرج، وهو فى الأصل شاعر وكاتب قصة قصيرة، فقد كتب أيضا مسرحيات طبيعية اجتماعية، فبطلة مسرحية חנקה «حنقا» (١٩٠٧) فتاة عاطفية تعذبها زوجة أبيها ثم تنتحر فى النهاية. وفى مسرحية רבי לב גולדמן «الحاخام ليف جولد مان وابنته» (١٩٠٧) ينقل شتاينبرج الصراع الأزلى بين الأجيال فى قالب مسرحى كظاهرة بارزة فى عصره، أو ما يمكن أن نسميه تداعى البيت. فراحيل وابراهام، ابنا الربى ليف جولدمان، اللذان انحرفا عن الطريق المستقيم، يطالبان أباهما بالتخلى عن وجوده وقيمه وأن يبيع بيته لكى ينقذ الأسرة بسبب عالم القيم الجديد. الصراع بين رغبات الحياة لدى الشباب وبين نزعة الأب المحافظة هو الموضوع الرئيسى فى هذه المسرحية. ويتكرر نفس الموضوع فى المسرحية سالفة الذكر حنقا والتى هى ذات طابع طبيعى بارز.

كما أن مسرحية בית מול בית «بيت فى مواجهة بيت» لزالمان شنيئور، والذى عرف أساسا بشعره ونثره أكثر من مسرحياته، هى مسرحية اجتماعية تتناول

موضوع المقابلة بين الدعارة والحياة البورجوازية. أما مسرحيته الأخرى אדם «أدم» (١٩٢٦) فهى مسرحية غنائية لقصة آدم وحواء. (٩٩)

ومن بين مسرحيات هذا النوع، مسرحية يوسف حاييم برينر (١٨٨١ - ١٩٢١) מעבר לגבול «وراء الحدود» (١٩٠٧) فهى تتضمن سلسلة من مقاطع الحوار، وتعتبر علامة مميزة لفصل فى تاريخ الدراما العبرية. ومؤلفات بيرنر المسرحية تستخدم تكنيك المقاطع الدرامية. والفكرة الرئيسية للمسرحية تتمحور حول لندن المهاجرين اليهود الروس الذين شكلت عاداتهم الاجتماعية والصراعات الاجتماعية التوتر الدرامى فى المسرحية. البطلان يوحانان وحيزقونى انتابهما اليأس من كل النظريات الاجتماعية ويعتبران المعاناة هى الحقيقة النهائية (١٠٠) كما أن محاولة بيرنر انعاش الكلمة المحكية أدت إلى تطوير لهجة عبرية انجليزية كان المقصود منها أن تكون مماثلة للهجة اليديشية الانجليزية فى استخدام عملى. وهكذا فانه جعل «لغة المسرح» قريبة من لغة الحياة اليومية. وقد كتب المسرحيتين القصيرتين לי את אתה «لى أنت وأنت» (١٩٠٥) ערב ובקר «مساء وصباح» (١٩٠٨) بأسلوب مماثل. (١٠١)

الموضوعات التى عالجتها المسرحيات العبرية :

كان من أبرز الموضوعات التى عالجتها المسرحيات فى الفترة موضوع البحث : المواجهة بين اليهودية التاريخية روحيا وجسديا وبين غير اليهود والذين تعتبرهم المصادر العبرية عدوا خارجيا (١٠٢)، أى الصراع التاريخى، ويتمثل هذا فى مسرحيات يهود اليف لنداو والذى تعود بدايته إلى فترة أحباء صهيون ويمتد حتى نهاية العشرينيات. ثم مسألة الحرية فى تاريخ اليهود واعتبارها قيمة يجب النضال من أجلها. ويتصدر ذلك مسرحيات منير فونر، الذى بدأ كتابته فى مطلع القرن الحالى وحتى الثلاثينات منه. واستطرادا موضوع الخلاص اليهودى والعمل من أجله

والذى تعبر عنه مسرحيات هارى ساكلر من السنوات العشر الأولى من القرن العشرين وحتى نهاية الثلاثينات. والتميز اليهودى والنظرة إلى العالم وتعكس ذلك مسرحيات متتياهو شوهام منذ العشرينيات وحتى نهاية الثلاثينات من القرن العشرين (١٠٣) ثم الصراع بين الاتجاهات التقليدية ودعاة التجديد بين الدين والحياة، ويتصدر هذا مسرحيات ناتان بيستريتسكى وحاييم هزاز وش. شالوم ابتداءا من مطلع الثلاثينات.

المواجهة بين اليهود وغيرهم :

إن المواجهة بين اليهود وغير اليهود تعتبر الموضوع الرئيسى الذى عالجته المسرحيات العبرية فى الفترة موضوع البحث، بل ويمكن القول منذ ثمانينات القرن التاسع عشر وحتى قبيل قيام دولة إسرائيل سنة ١٩٤٨. وتشمل هذه المواجهة غير اليهود أو ما تسميه المصادر العبرية بالجوييم (١٠٤) وكذلك القوى اليهودية التى تتمرد على التقاليد اليهودية، وتأثير ذلك على المصير اليهودى كما يراه مؤلفو هذه المسرحيات.

ومن أبرز كتاب المسرح الذين تناولوا هذا الموضوع من انتاجهم المسرحى هو يهودليف لندا (١٨٦٦ - ١٩٤٢) على امتداد نحو من أربعين سنة، وشملت معالجته تاريخ اليهود منذ عصر الكسندر يناى (١٠٥) وحتى جيل الربى باعل شيم طوف (١٠٦) كما كتب مسرحيتين لهما توجيهات قريبة من أفكار «أحباء صهيون» والاتجاه الصهيونى القوى الذى برز فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ففى مسرحيتهدון יצחק אברבנאל «دون يتسحاق افرنبنيل» (١٩١٩) وבעל שם טוב «يسرائيل باعال شيم طوف» (١٩٢٣) يطرح المؤلف صورة اليهود فى نهاية العصور الوسطى وعلى أبواب العصر الحديث، ويتعين على الأبطال فى هاتين المسرحيتين أن يتخذوا موقفا بين المتطلبات القومية وبين نزعاتهم الفردية (١٠٧)، وتتناول المسرحية الأولى العلاقات بين اليهود وغير اليهود. وتتمحور المسرحية حول لينا زوجة يهودا

ابن يتسحاق أفرينيل، والراهب جومتس، الذى يشتهيها، ويطلب جسدها من يهودا ثمنا لسكوته، من أجل سلامة الشعب. المؤلف هنا يطرح الصورة السلبية لغير اليهود متمثلة فى الشهوة التى تدفع جومتس إلى تحريض الجماهير ضد اليهود باتهامه المرأة التى عشقها بأنها ساحرة وشريرة، فى حين أن اليهود يتعرضون للاغراءات الخارجية، والتى تتمثل فى المساومة من جانب الراهب جومتس الذى يشترط سلامة اليهود بنيل مراده مع لينا. ويردد المؤلف على لسان أبطال مسرحيته مقولات عن الشتات والخلاص والتوراة. ورسالة دون يتسحاق أفرنبنيل تجاه شعبه :

למלאות את רוחם בדעת המוכחת שתשועתם לא תבוא בחסדם של מלכי אומות העולם כי אם בכוחם הם באמורנתם בעתידות אמיתות דתם...

«أن يملأ روحهم بالرأى الذى تثبت صحته بالبراهين - أن خلاصهم لن يأتى بمنة من ملوك أمم العالم، بل بقوتهم الذاتية وبإيمانهم بمستقبلية وحقائق ومسلمات دينهم، إذا لم ينساقوا وراء المرشدين المضللين الذين يغويهم الكذب» (مسرحية دون يتسحاق افرينتيل، ص ٤٠) وكذلك :

כל עם ועם מוקיר את כבודו הלאומי הנגרע אנחנו אשר נבחרנו לפני אלפי שנה להיות עם סגולה ולמופת לכל משפחות האדמה

«كل شعب يجل كرامته القومية، فهل نقل نحن الذين وقع علينا الاختيار منذ آلاف السنين لأن نكون شعبا مختارا وقدوة لجميع شعوب الأرض» (نفس المسرحية، ص٩٨).

وتصل الأمور إلى ذروتها فى القول بأن وعد الله لا يتغير وأن الخلاص لابد آت:

את רכושינו לקחו, את בתינו בזזו, את לבותינו קרעו בידי מרצחים את נפשותינו הפציעו... אבל את ספר התורה הזאת לא גזלו מאתנו... «لقد أخذ وممتلكاتنا، ونهبوا بيوتنا، ومزقوا قلوبنا بأيدى قتلة، وأصابوا نفوسنا بجرح لن يندمل، لكنهم لم يسلبونا هذه التوراة» (نفس المسرحية ص ١٦)

وتتكرر هذه الفكرة بصور مختلفة لدى أبطال مختلفين، يؤكدون الأزلية

التاريخية للشعب اليهودى، الذى برهن استمرار وجوده على حقه فى الوجود على خلاف الشعوب الأخرى التى تطايرت كأعمدة دخان» (ص ١٠٠).

كما أن العلاقة بين التوراة والشعب اليهودى وبين أزليته وحقه فى الوجود تتصدر أيضا ادعاءات باعل شيم طوف فى المسرحية التى تحمل نفسى والتى أشرنا إليها آنفا، حيث يقوم بدوره البطل والراوى فى آن معا :

היתה תורתינו לנו בכל הדורות לבאר מים חיים שממנו שאבו אבותינו
וממנו שואבים אנו כוח המתחדש ומתגבר יום יום ותקוות ונחמות

«لقد كانت توراتنا بالنسبة لنا فى كل الأجيال ينبوع حياة استمد منه آباؤنا ونستمد منه نحن القوة التى تتجدد وتتعزز يوما بعد يوم، وكذلك آمالا وعزاء وسلوى» (مسرحية باعل شيم طوف، ص ١٩٥).

ثم أخذت تتطور معالجة موضوع العلاقات بين اليهود والجوييم لتشمل مجالات أكثر واقعية تندرج ضمن الاطار الاجتماعى والاقتصادى والصراع المادى بين الطرفين والخاصية المشتركة فى كل هذه المسرحيات تكمن فى القاء الضوء على علاقات الشعوب من زاوية العلاقات بين الرجل والمرأة، كانعكاس للعلاقات بين اليهود والأغيار [١٠٨] حيث يطرح الكتاب المسرحيون فى صدارة موضوع المسرحية علاقات محرمة بين يهودى أو يهودية وبين غير يهودى. وأحيانا تكون هذه العلاقة ارادية بدايتها اغراء ونهايتها حب، والعالم الخارجى هو مصدر الاغراء بشكل عام، وأحيانا بصورة قسرية وتتمثل فى عمليات اغتصاب. وبرزت هذه المعالجة فى مؤلفات كتاب مثل مثير فونر (١٨٥٤ - ١٩٣٦) وهارى ساكلر وشلومو دوف جويطين وغيرهم.[١٠٩]

وتبرز معالجة الموضوع من هذه الزاوية فى مسرحية مثير فونر «يوسف ديلارينا» (١٩٠٤) وموضوعها علاقة الحب بين يوسف اليهودى وهيلانا غير اليهودية واستسلام البطل لاغراءات الفتاة غير اليهودية نتيجة مكيدة دبرها قسيسو البلدة التى يعيش فيها. وغيرة المحبين الآخرين بشوفان المسيحى واليشفع رفيقة هيلانا

تجاه يوسف ومحبوبته هى مصدر الكراهية تجاه اليهود، مما يودى إلى التحريض على اضطرابات تنتهى بمقتل أسرة يوسف وانتحاره هو نفسه بعد أن ارتد عن دينه وقاطعته طائفته (نفس المسرحية ص ١٣٥ - ١٣٦). (١١٠)

والمنحى البارز فى المسرحية هو موضوع الارتداد عن الدين اليهودى كنتيجة للاغراء ثم الانتحار، فى حين يتم اظهار الجانب غير اليهودى أى المسيحى فى صورة من يكن الكراهية الشخصية والتى تتحول إلى كراهية قومية عنصرية لليهود واليهودية.

ويطرح موضوع العلاقات بين اليهود وغير اليهود أيضا فى مسرحية يهوشوع ميزح (١٨٣٤ - ١٩١٧) נפש תחת נפש «النفس بالنفس» (١٩٠٤) (١١١) والتى تنتهى بتغلب القيم الروحية اليهودية على العالم الخارجى.

وكذلك فى مسرحيته شلومودوف جويطين (١٩٠٠) פולצלינה «بولتسلينا» (١٩٢٧، تل أبيب)، حيث يدور الصراع بين مرأة يهودية واثنين من غير اليهود. البطلة هى بولتسلينا، والبطلان هما طيفالط ورينالط. وتنتهى المسرحية بموت البطلة وهى تحاول انقاذ شعبها، ونجد هنا أن التضحية وبذل النفس من أجل الشعب اليهودى هى السمة التى يضفيها الكتاب المسرحيون العبريون على أبطالهم اليهود أما الكراهية والحقد والشهوة والقسوة فهى من نصيب غير اليهود.

ويتكرر نفس الموضوع أيضا ولكن بشكل أكثر عمقا لدى هارى ساكلر فى مسرحية אורות מאופל «أضواء من الظلام» (١٩٤٤). فالبطلة جليقل اليهودية تصمد أمام الاغراءات من جانب شفا بن بورج وفينستس باطمليخ غير اليهودى مما يقرب الخلاص وتخلص أبناء شعبها بقوتها الأخلاقية. وتعالج المسرحية الدوافع الاجتماعية والاقتصادية والثقافة لما يسمى بالعداء للسامية. فالمعادون للسامية يعتبرون أنفسهم مناضلون من أجل مبادئ اجتماعية بينما يساوون فى شعاراتهم بين اليهود والذين يمارسون الظلم الاجتماعى حيث جاء فى المسرحية (ص ١١٨) :

מ יהודי ומוכסן ואצל מ י יפדה אותנו ومن يهودى وجابى ضرائبونبيل من يعتقنا
يصفون اليهود بأنهم مرافقون طفيليون للظالمين الاجتماعى (نفس المسرحية ص١١٤)
:

אני אומר כי היהודים נמשלו׃ צבוע נוח לו לצבוע כי הארי ידרוס והוא
מסתפק שיירי המריפה

أقول أن اليهود مثل الضبع الذى يريحه أن يقوم الأسد بالافتراس، بينما يكتفى هو بفضلات الفريسة». وتتناول مسرحية ساكلر أيضا الاجانب الاقتصادى الاجتماعى للموضوع حيث تشير إلى النتائج الاقتصادية السلبية الناجمة عن طرد يهود فرانكفورت كما يحاول ساكلر أيضا أن يقول أن هناك جوانب أخرى لرد الفعل اليهودى تتمثل فى الدفاع الذاتى والحفاظ على الكرامة وميل إلى الهجرة إلى «أرض إسرائيل».

وهناك منحى تفسير آخر لهذا الموضوع فى مسرحية أ. بن حور חתן הדמים (١٩٤٢)[١١٢] التى تصف انتصار اليهود على الجوييم، لأن اليهودى ليبل ينتصر على غير اليهودى ليس بالروح بل بالسيف. فراحيل بطلة المسرحية يختطفها اقطاعى بولندى. وفى المعركة التى تدور بين ليبل وبين هذا الاقطاعى ينتصر ليبل ويأخذ حبيبته ويحرر أفراو وأسرته وأبناء شعبه.

والقاسم المشترك بين هذه المسرحيات هو أن صمود اليهود فى مواجهة الاغراءات وحفاظهم على تميزهم ودينهم وتراثهم سيجعلهم ينتصرون مهما كانت التحديات والمصاعب ذلك أن قوة اليهود تكمن فى عقيدتهم، كما يقول مزح :
הדת חזקה מהרי עד, קשה מחלמיש צור ,כל כלי יוצר עליה לא יצלח

«الديـن أقـوى من أعلى الجبـال، وأصلب من الصوان ولن يـنتـصـر عليـه أى مخلوق» مسرحية النفس بالنفس، ص ٩٠ وكذلكאם ותה אישרפה ובדתי אמונתי לא אבגד أموت، وأحرق، لكن دينى وعقيدتـى لن أخون»(שם, עמ' 96)

بيد أن شلوهو دوف جويطين يتعمق فى فهم مصادر المعاداة للسامية (١١٣) فعلى خلاف من سبقوه ومن أتوا بعده لايطرح صورة اليهود فى العصور الوسطى على أنهم أنقياء وأطهار خلص) بل يكتشف عيوبهم وأظهر أن العالم اليهودى يضم أناسا مختلفين ومتباينين فى مستواهم الأخلاقى.

ويدل على ذلك ما جاء على لسان بولتسلينا وهى تهاجم أبناء شعبها :

שלושה קבים אנחות　　　שני קבים קטטות

חמשה קבים לשון הרע　　　הרי לך שיתה יהודית

ثرثرة وعراك وتشهير وقذف - هذا هو الحديث اليهودى» (مسرحية بولتسلينا، ص ١٥).

وكما أنه رأى السلوك الجماعى للمجتمع اليهودى على حقيقته، كذلك تعمق جدا فى عالم غير اليهود، وهم المسيحيين هنا. حيث عرض الصراع بين الكنيسة والنبلاء حول حق تولى شؤون اليهود لأن هؤلاء من الناحية الاقتصادية، بقرة حلوب تعيل أصحابها. على أن اليهود، على أية حال كما يرى جويطين «أفضل من أعدائهم لأنهم يواجهون اغراءات الارتداد عن اليهودية. ويعتبر المعاناة التاريخية مطهرة لليهود كما جاء على لسان بطلته بولتسلينا :

אמת עדיין יש פסול אך מי יודע אם לא הגענו אלהיםלצדה הזות כדי שתמורק ממנו הזוהמה ונשוב להיות עם ה׳ כבראשונה

حقيقة لايزال هناك فسوق، لكن من يدرى ربما أوصلنا الله إلى هذه الضائقة لكى يطهرنا مما لوثنا ونعود لنصبح شعب الله كما كنا فى البداية (نفس المسرحية، ص٥٥) «الأمة اليهودية» تعرض فى المسرحية كجسد يكفر عن ذنوبه بمعاناته ويتطهر على المحرقة.

ويشير أ. فبطل أيضا إلى عيوب المجتمع اليهودى : الوشاية والجرى وراء الكسب السهل وميل شاؤول بن جرشوم الذى يرتد عن دينه بعد ذلك إلى قيم معادية لليهود :

לא אוכל גם בתוכם וגם בישיבה לא אוכל להחזיק כחבל בשני קצותיו

שחררי אותי מן הישיבה

لا أستطيع أن أكون بينهم ولا فى يشيفا، (مدرسة دينية يهودية) ولا أستطيع أن أمسك بالحبل من طرفيه. حررينى من اليشفيا » (مسرحية :)

ويريد المؤلف القول (١١٤) بأن العالم اليهودى المزعزع من الداخل ويتعرض للهجوم من الخارج، يتغلب على مشاكله بقوة الزعيم الروحى الذى ينسق قواعد جديدة لأوضاع جديدة. وعليه فان غاية المؤلف هى محاولة مواجهة الشريعة بتطلبات العصر. والزعيم الذى يصاب فى أقربائه يتغلب على اصابته الشخصية وعلى الكارثة التاريخية من خلال تغلب نظرى على مشاكل العصر. وكذلك تتغلب الشريعة على نوائب التاريخ. (١١٥)

ويتناول ى. زيلبر شلج (١٩٠٣) فى مسرحيته בימי איזבלה «فى أيام ايزابلا» (١٩٣٩) (١١٦) موضوع «القومية اليهودية» وكيف أنها تتغلب على كل شئ وتصمد بنجاح فى اختبار محاكم التفتيش :

אברהם סניור: עד מעט יודלק האור כמוהר כיהודים הנשרפים וכלים ומאירים בעולם.

אנדרים זה קברה: באלפיהם וברבבותיהם יאירו בדרכם היורדת אל גיהנום וספרד חדשה וחזקה תבנה מחורבנם.

אברהם סניור: מחורבנם יבוא חורבנה.

أبراهام سنيور : النور على وشك أن يضاء، مثله مثل اليهود الذين يحرقون ويبادون وينيرون الطريق للعالم. أندرس دى كابريزا : بالافهم وعشرات ألوفهم سينيرون طريقهم النازل إلى جهنم وسوف تقوم إسبانيا جديدة وقوية على خرابهم. أبراهم سنيور : من خرابهم سيأتى خربها ». (١١٧)

كما أن هيرتس هيرشباين (١٨٨٠ - ١٩٤٨) قد عالج مسألة المصير اليهودى المشترك فى مواجهة غير اليهود فى مسرحيته בצל הדורות «فى ظل الأجيال» (وارسو، ١٩٢٢) وتدور فكرة المسرحية حول موقف المقاطعة من جانب يهود العالم تجاه أسبانيا. أفراد أسرة رفائيل يصلون إلى أسبانيا قادمين من أوربا الشرقية للاستقرار فيها وفى نيتهم نسيان الماضى لكن الماضى لا يتيح لهم ذلك. ويقول تسفى بن رفائيل :

עד תראי מלכה את השורשים העמוקים שנכה באדמה הזאת

سوف ترين أيتها الملكة، الجذور العميقة التى سنضربها فى هذه الأرض (نفس المسرحية ص ٢١٥). وكذلك :

מה נתנה לנו מנוחתם של הדורות הראשונים? היא חוללה את סערת ימינו............

ماذا أعطتنا راحة الأجيال السابقة؟ لقد أحدثت العاصفة التى نعيشها. اننى أغرب فى العيش فى عاصفة حياة وليس فى سكون الموت (نفس المسرحية، ص ١٩٢) وكذلك :

כקול המון אנשים עולים מן האדמה בוכים ומיללים.....

كصوت جمهور غفير من الناس يخرجون من الأرض ويبكون» (نفس المسرحية، ص ٢٤١) وهو يقصد هنا اليهود الذين قتلوا فى أسبانيا في الاضطرابات التى وقعت هناك فى القرن الخامس عشر.

كما يرد هذا الموضوع أيضا فى بعض مسرحيات يعقوب كوهين (١٨٨٠ - ١٩٦١) خصوصا فى مسرحيةהצעקה השלישית «الصرخة الثالثة» حيث يحاول اضفاء طابع صوفى على معاناة اليهود [١١٨]. فالربى ليفى يتسحاق يخاطب الله بكلام قاسى:

ותעבירנו באש ובמים

ולפני פריצי חיות אדם השלכתנו
וכי יימד אב בניו ולא יכפר עוונם
ולבו לא יעוד לחמל עליהם
(הצעקה בשלישית עמ' 257)

للخاطر والمهانة تعرضنا
وأمام الحيوانات الآدمية المفترسة تلقى بنا ، وهل يعذب أب أبناء
ولايغفر ذنبهم ولا تتملك قلبه الشفقة عليهم.

ويتناول يتسحاق كتسنلسون أيضا وضع اليهود فى العصور الوسطى فى مسرحيته ذات الفصل الواحد קהל היהודים جمهور اليهود ، نشرت فى שבעון בדרך من ٢١ سبتمبر ١٩٣٢ وحتى أكتوبر ١٩٣٣ أنها مسرحية جماهيرية فيها أبطال كثيرون مجهولون كل جمهور اليهود والهاربون من المذابح (١١٩) وبطل رئيسى واحد وهو يونيباتسيوس المرتد المعزول بين زملائه والمنبوذ من جمهور اليهود ، وهو يفسر ارتداده عن اليهودية بأنه بمثابة عودة يسوع إلى حضن الكنيسة المسيحية. وتتسب قوته فى المجادلة العنيفة والمماحكة فى زيادة نفور القسس منه ومقتهم أياه. وبذلك يريد المؤلف أن يثبت أن الكنيسة لا يمكن أن تستخدم كملاذ من عبء الأجيال الذى يطارد اليهودى المرتد إلى الملجأ الوهمى، حسب كلامه.

ويتطرق كتسنلسون فى مسرحية חניבעל «حنيبعل» כתבים אחרונים - הקבוץ המאוחד - 1956، إلى موضوع الصراع بين اليهود وغير اليهود بسبب ما تسميه المصادر العبرية بالكراهية الأبدية لليهود ويقول كتسنلسون :
סרתי מן הדרך אשר התוויתי לי לרשום זכרונות על מובל להריגה....

انحرفت عن الطريق الذى رسمته لنفسى مذكرات شعب يساق إلى القتل، وسيق وقتل حتى آخر رجل ... وتوقفت عن التدوين، لأننى خشيت الإصابة بالجنون، أو الاقدام على الانتحار».

وجاء في المسرحية «اضطرار اليهود لخوض الحرب دفعا لهذه الكراهية التى يقول بها المؤلف :

לא אוהב קרב לשם קרב אך נאלצתי לאחוז בר צוו אלוהי הוא : עמד על נפש

لا أحب القتال / القتال من أجل القتال - لكننى اضطررت الآن لخوضه مكرها - فى الوحل، فى المستنقعات / أمر إلهى فى داخلى يهتف بى : دافع عن نفسك (مسرحية حنبيعل، ص ٢٩٦).

إن المواجهة بين الشعب اليهودى وبين سائر الشعوب الأخرى يفسرها كتاب مختلفون بصورة مختلفة. فمنهم من يفسرها فى الصالح ويحاول تبريرها على أنها وسيلة لتكشف الروح الكامنة فى «الأمة اليهودية»، وأن هذه المواجهة تخرجها إلى حيز التنفيذ [١٢٠] وهناك من يعتبرون ما يلحق باليهود على مر التاريخ أمرا حتميا لا مفر منه على مر الأجيال، وأن الحلول العقلانية لفترة الهسكلا والنزعة الليبرالية لن تحقق الخلاص لليهود بينما يبحث آخرون عن مغزى الشتات اليهودى بين الأمم فى مجال الأسرار الصوفية. والكل متفق على أن هناك اضطهادا واقعا باليهود وأن الخلاص الوحيد من هذا الاضطهاد لن يتحقق الا بالمحافظة على الدين والتمسك بالتراث اليهودى.

موضوع الحرية والخلاص :

يعتبر موضوع الحرية والخلاص، فى الواقع امتدادا لموضوع المواجهة بين اليهود وغيرهم وذلك أن مؤلفى المسرحيات العبرية كانوا يرمون من أبراز هذه المواجهة إلى جعلها مدخلا للحديث عن الحرية والخلاص، وهى نتجة منطقية فى حالة نجاح هذه المواجهة لو كان نسبيا. كما أن المواجهة من أجل الحرية لا تقتصر على الصراع مع القوى الخارجية فقط بل تشمل أيضا الصراعات الداخلية بين اليهود على تباين وجهات نظرهم واختلاف مشاربهم ونزعاتهم.

وتبلورت معالجة موضوع الحرية بشكل واضح فى مؤلفات منير فونر (١٨٥٤ - ١٩٣٦) الذى خصص ثلاث مسرحيات هى :ימי הורדוס האחרונים «أيام هوردوس الأخيرة» (١٩١٣)יהודה בן חזקיהו הגלילי «يهودا ابن حزقيا هو هاجليلى» (١٩٢١)מות המלך הורדוס «موت الملك هورودوس» (١٩٢٨) للموضوع المذكور أى الحرية وأساسا فى فترة الهيكل الثانى ففى المسرحية الأولى : «أيام هرودوس الأخيرة» يطرح فونر الصراع بين الحرية ومعارضيها على أنه التعارض بين المحاربين من أجل الحرية بين مرجليت وبن تسفيرت وبين هورودوس. الاثنان يمتدحان الحرية كفكرة قائمة ومستمرة حتى عندما يشنق معتنقوها :

את האדם כולו הציל מיד רעים לא יכולנו ... את רוחו לניצח שחררנו...

لم نستطيع انقاذ الإنسان كله من يد الأشرار، لكننا انتزعنا نصفه الأهم من أيديهم، فما زال الظالم والشرير يعمل يده فى جسده أزما الروح فقد حررناها إلى الأبد (مسرحية أيام هورودوس الأخيرة، ص ٢٨).

ويبرز فى تضحية الاثنان على مذبح الحرية التأليه الرومانسى للمحارب من أجل الحرية التى تجعل موته مقدسا. [١٢١] ثم أصبح ما طرحه فونر أكثر وضوحا فى مسرحيته الثانية «يهودا بن حزقيا هو الجاليلى»، حيث تعرض المسرحية تمرد القنائيم[١٢٢] فى الجليل [١٢٣] ضد الامبراطور الرومانى، وتدور أحداث المسرحية بين يهودا وأفراد أسرته وبين القنائيم وبعضهم البعض. والبطل هو الذى يضحى بنفسه من أجل تقديس فكرة. ويريد المؤلف أن يقول أن الحرب من أجل الحرية أمر يحتمه الواقع وأن الحرب بين يهودا المستعبَدة وبين روما المستعبِدة هى حرب إبادة لامفر منها :

ריב לנו ברומא אין להימלט ממנו ודור צדק עולמים ועבודותזידון עריצים עד ניצח לא יתחברו. רוח יהודה ונפש רומא לעולם לא ישלימו הארץ לא תוכל, לשאת יחד אלה השנים. נופל תפול רומא וחרב תחרב ירושלים. יכונו אחי למלחמה.......

صراع بيننا وبين روما، لا يمكن التهرب منه. الحرية والعدالة الأبدية والعبودية وصلف المستبدين لن يجتمعا إلى الأبد، روح يهودا ونفسية روما لن تسلما إلى الأبد. لا يمكن أن يتحمل الاثنان معا، فلابد أما أن تسقط روما أو أن يحل الخراب بالقوس، استعدوا أخوتى لحرب لم تشهد الدنيا لها مثيلا منذ نشأتها، شعب أكبر بروحه من كل الشعوب يحارب شعب لا مثيل لقوته المادية» (يهودا بن حزقياهو الجاليلى، ص ٢٨ - ٢٩) لقد أعطى المؤلف معنى أوسع للحرب من أجل الحرية، وجعل الحرية صنو للشعب اليهودى والعبودية لعدوه روما. (١٢٤)

وتعالج المسرحية الثالثة «موت الملك هوردوس» الجانب الاجتماعى من فكرة الحرية حيث يربط المؤلف بين الحرية القومية وبين الحرية المثالية ويعلن بطله :

טוב הארץ לכל יושבים מחיי לכל בניה יד רמה וזרוע רמה לא תגזול מחיית דלים מפיהם. מלכות השמים אוחזת בידה מידת המשפט אין משוא פנים לפניה העם יושב שבת אחים יחד ואוכלים חלק בחלק משולחן אלהים מלכם ואביהם.

خير البلد - لكل سكانه مورد رزق وخير - لكل أبنائه، فاليد القوية والذراع الجريئة لن تمتد لتسلب قوت الفقراء من أفواههم، وملكوت السماء تمسك بيدها قسطاطا مستقيما لا يعرف التحيز، الشعب يجلس بجميع أفراده جنبا إلى جنب ويأكلون بالتساوى من مائدة الله ملكهم (يهود ابن حزقياهو الجاليلى، ص ٢٥٤).

ويأخذ الاتجاه الاجتماعى مغزى جديدا مسرحية فونر الأخيرة «موت الملك هوردوس» والتى عالجت موضوع حرية اليهود فى فترة الهيكل الثانى. (١٢٥) وموضوع المسرحية هى المؤامرات والمكائد فى بلاط هوردوس فى أواخر أيام حكمه. فيهودا هى التى تعمل وتضحى من أجل حرية الإنسان وروما هى ملكة الشر والجور، ورمز الاستبداد :

יהודה מבקשת מלכית צדק עולמי ליועת אדם.... עד לא שכחנו למות

על דבר צדק......

يهودا تريد مملكة عدالة أبدية إلى خلاص الإنسان وانعتاقه تصبو .. لم ننس أن نموت أيضا من أجل قضية عادلة، مثلما فعل آباؤنا (موت الملك هوردوس، ص٣٩)[١٢٦] أى أن الصراع هنا لا يدور من أجل حرية أمة، بل من أجل حرية الإنسان.

ويعالج شاؤول تشير نيحوفسكى (١٨٧٥ - ١٩٤٣) فى مسرحيته בר כוכבה «باركوخفا» (١٩٢٣) موضوع الحرية، لكن من زاوية حرية اليهود فى أيام باركوخفا. الحرية فى نظره هى نضال مبدئى بعيد عن أى اعتبار تاريخى[١٢٧]. ويتصدر المسرحية تساؤل هل تساوى الحرية التضحية بالنفس ؟ طرف يقول بأنها لا تساوى روح واحد من اليهود وأن الاستسلام الذى يبقى على الحياة أفضل من الثورة التى تؤدى إلى الموت، وفى المقابل يقول الطرف الثانى بموقف مضاد. ويتمثل هذا فى كلام راحيل زوجة الربى عقيفا :

בדם תבנה ובברזל ארץ ומלט הארגמן לבניין עד.

بالدم تبنى وبحديد الأرض

وملاط الارجوان بناء أبديا

(باركوخفا، ص ٣٠)

وكذلك :

על שלושה דברים כל העולם עומד

על ברזל ועל ברזל ועל ברזל

חוק ומשמעת כבלי ברזל המה

ולהם חרב ברזל לצואר מורד

וברזל כלי עבודה וזו כל המדינה

على ثلاثة أشياء يقوم العالم كله :

على الحديد، وعلى الحديد وعلى الحديد

القانون والانضباط - قيدان حديديان هما

وحد سيف حديدى على رقبة متمرد

وحديد أدوات العمل - وهذه هى كل الدولة

(نفس المسرحية، ص ٣١)

ويؤكد باركوخفا عند هزيمته، أن الحرية والثورة قيمتان تاريخيتان، تحقيقهما العملى، لا أهمية له :

ואם תחרש שדה ביתר

וזרועה מלח חשם עוד דור יבוא

לבקש קברות עם גבוריו לבכות למו

נשראי דם וברזל מי יפריד.

وإذا دمرت بيتار وأصبحت كحقل محروث

وأصبحت قفراء جدباء، جيل آخر لابد آت

ليبحث عن قبور أبطاله، ليبكى من أجلهم

من ذا الذى يفرق بين الدم والحديد

(نفس المسرحية، ص ١٢٨)

ويبشر الربى عقيفا بأن الحدث التاريخى الذى يحمل فى طياته قيما، لا يتلاشى بمرور الزمن، بل يصبح قوة فاعلة ودافعة. وبذرة الحرية التى غرست فى بيتار ستنمو وتنضج وستؤتى ثمارها فى أوانها وحين قطفها فى كل سنبلة مئة حبة من البركة :

זרע החרות שנורע בביתר חגדל ויבשל ובעטו ישפוף ובואו שעתו על אחת מאה פרודות ברכה...שם עמ' 134.

وهناك مسرحيات أخرى كثيرة تتناول موضوع الحرية ومنها على سبيل المثال مسرحية החומה «السور» (١٩٣٨) لأهرون أشمان وكذلك مسرحيته אלכסנדר החשמונית «الكسندرا الحشمونية» (١٩٤٧) وهى تمدح الحية كقيمة عليا فى حياة الإنسان الذى يجدر أن يضحى بحياته من أجلها. وقد استمرت معالجة هذا الموضوع حتى الأربعينيات لكنها تطورت وانتقلت من حرية اليهود فى المهجر إلى حريتهم فى فلسطين بواقعها الجديد.

أما موضوع الخلاص، أى خلاص اليهود بالطبع، فهو موضوع يواكب التاريخ اليهودى منذ بدايته وكذلك الحال فى المجال الأدبى، فلقد عالج الكتاب المسرحيون العبريون هذا الموضوع باعتباره قيمة تشكل مصدرا لأزمة روحية اجتماعية داخلية يهودية وكقيمة مجتمع يتصارع مع عدو خارجي ويحاول تجسيد هذه القيمة والحفاظ عليها من خلال الصراع مع هذا العدو. (١٢٨)

ويظهر موضوع الخلاص فى انتاج ى.ل. لندا، كموضوع هامشى لا محورى، كذلك أن غموضا يحيط بمعالجة فونر لهذا الموضوع رغم أهميته (١٢٩) ويتطرق يعقوب كوهين إلى موضوع الخلاص فى مسرحيته דוד מלך ישראל (١٩٢١) حيث يتناول على لسان شخصيات المسرحية التفسيرات المتناقضة لمفهوم الخلاص، فرجل القبالا يفسره تفسيرا صوفيا غير عملى، وأورى الذى يمثل جيل الشباب فى المسرحية، يفسره تفسيرا عمليا. البعض يفضل الدفاع عن المهجر أو وجود اليهود فى الشتات عن الخلاص. وأورى هو الذى يمثل النضال من أجل الخلاص، والذى يتجسد فى البحث عن قبر داود وتحرير المخلص من قبره، ويعلن أورى :

משחר ילדותי צרת העם גדלתני

וחלום הגאולה היה נשמת חיי

חשך עולם ועדי גם וגם לילה

אנחת אחי הנרדפים שמעתי

כאב כל הדורות ספגה נפשי

«منذ فجر طفولتي على ضائقة الشعب تربيت

وحلم الخلاص كان روح حياتي.

لقد أظلم العالم في وجهي، نهار وليله سواء

سمعت تأوه أخوتي المضطهدين

وتجرعت نفسي ألم كل الأجيال

(داود ملك إسرائيل، ص ١٥٨)

ولما كان وعي الشتات والخلاص يحتل دورا مهما في وجود بطل المسرحية، فان حل التوتر الذي تجسده مسألة الخلاص أصبح مشكلة شخصية ويتساءل البطل في هذا السياق :

האם אקח שכר ישועת נפשי

هل آخذ أجرا لقاء انقاذ نفس

(نفس المسرحية، ص ١٥٩)

ويقود فشل الحل عن طريق السحر البطلين أوري وأهليفا إلى الحل الصهيوني أي التجذر في الأرض كوسيلة للخلاص، والمقصود بالأرض هنا «أرض إسرائيل» أي فلسطين بدلا من الصراع الوهمي مع لعنة المنفى وعقباتها الشيطانية. ونجد امامنا هنا اجمالا مفهوم ساذج للموضوع، بدايته تقديم القوى المعادية كقوى خفية ونهايته عرض تعلمي للاتجاه الصهيوني.[١٣٠]

وبرزت معالجة موضوع الخلاص لدى هـ. ساكلر من زاوية الصراع بين القوى الشيطانية التي تعرقل الخلاص وبين البطل الخفي الذي يتصارع مع الشيطان، والذي

تجسد فى احدى مسرحيات ساكلر وهى קטרות באף השטן «بخور فى أنف الشيطان» (١٩٣٨). ويفسر ساكلر الصراع مع الجانب الشيطانى كصراع فكرى للحصول على الخلاص انه يعتقد على لسان محبذى الشتات وأن الله تبارك قد صنع خيرا مع الشعب اليهودى بان فرقهم بين الأمم :

מתלוננים אתם על הגלות. אוי ואבוי, פזורים אתם בין האומות1-ברם-עקה זו שכרה בצידה. מוטב לעם מיוחד בדרכיו וכביר רצון כעמך שלא להתכווץ בפינה אחת כדי שישונאיו לא יעשו בו כליה. יש מקום לחשוש כי, בלא יודעים, גלות מקובלת עליכם, ואם גם העלבון הכרוך בה'.

«أنتم تشتكون من الشتات، الويل أنتم مشتتون بين الأمم، لكن هذه المشكلة لها ثوابها من الأفضل لشعب متفرد فى نهجه وسلوكه كبير فى ارادته مثل شعبك ألا ينكمش فى زاوية واحدة لكى لا يبيده كارهوه. هناك ما يدعو إلى الخوف بأن الشتات مقبول لديكم، حتى وان كان ذلك بغير ما ينطوى عليه من مهانة» (١٣١) ويحاول ديلارينا وهو أحد شخصيات المسرحية مواجهة خطر الشتات من ناحية واشتراطه الخلاص اليهودى بخلاص العالم كله من ناحية أخرى. بالقول بأن وجودهم فى «أرض إسرائيل» لا يجب أن ينسبهم الشتات :

זכר המתים על קידוש השם תובע מאלה היודעים את סוד הגאולה והסתירו בלבבם, את עלבונו.

ذكرى من ماتوا فى سبيل الله إله إسرائيل وتوراته تطالب أولئك الذين يعرفون سر الخلاص وأخفوه فى قلوبهم بالثأر لها». (١٣٢)

وسبقت هذه المسرحية مسرحيات أكثر واقعية، عالجت موضوع الخلاص اليهودى بتركيز متفاوت. مثل مسرحية ساكلر כלפי מזרח تجاه الشرق ذات الفصل الواحد (١٩٣٢) وبطلها هو الحاخام الشاب نحمان من مبير تسلاف، الذى يتصدر حنينه وأشواقه إلى «صهيون» أحداث المسرحية ويكتمل الخلاص هنا فى الذهاب إلى

«صهيون» أى إلى فلسطين، حيث يقول :

זאת פעמי אשים לפסגת ההר הנושאת לב העולם

وأخطو فوق قمة الجبل الذى يحمل قلب العالم فى طياته». (١٣٣)

ويتناول ساكلر نفس الموضوع فى مسرحية «مسيح على غرار أمريكا» (١٩٣٣) وهى تعالج موضوع واقع المهاجرين اليهود فى أمريكا. فرغم نشاطهم التجارى الكبير، فان واقع الوطن الجديد لا يلغى شعور الاقلية المتأصل فى نفوسهم، وسعيهم إلى الخلاص المتمثل فى الهجرة إلى «أرض إسرائيل» رغم أن الأجيال لم تنضج بعد لهذا العمل إلا أن بطل المسرحية نوح נוח يتزوج ويكون أسرة ويقيم بيتا، يريد أن يجعل منه حجرا أساسيا فى بناء الخلاص. (١٣٤)

كما أن مشكلة الخلاص وأمانيه لدى جماعات منبوذة من بقايا اليهود الذين يقال انهم ارغموا على الارتداد عن اليهودية والتنصر فى الأندلس وأبناء اليهود فى الهند وبقايا اليهود فى الصين، ترد أيضا لدى أ. ابن زهاف فى مجموعة مسرحياته ذات الفصل الواحد يום ירושלים يوم القدس (طبعت فى تل أبيب سنة ١٩٣٧) وهى المجموعة التى تبدأ بظهور رجالات اليهود ويتردد فى سياقها نداء المتنصرين : «صهيون ألا تسألين». ثم تتحدث عن طريق الخلاص :

אכן קשה תהיה דרך המדבר לארץ.... אך שבעתיים קשה רצון העם הזה.... ויהפוך אדמת סלע לאדמת ברכה.

حقا إن طريق الصحراء إلى البلاد سيكون صعبا، وطريق الصحراء فى داخل البلاد لكننى سأجعل ارادة هذا الشعب أخوى أضعاف ذلك، وبارادته القوية سيحول أرضا صخرية إلى أرض خير وبركة». (١٣٥)

ويمثل موضوع الخلاص أيضا موضوعا رئيسيا في مسرحية ل.ب. كسبى «فى الصحراء» (تل أبيب ١٩٤٧) وموضوعها هجرة نبى إسرائيل إلى أرض الميعاد والصراع بين الزعماء المتنبئين بالخلاص وبين معارضيهم المتمسكين بالملذات والترف.

حيث يعبر بطل المسرحية ميداد عن هذا الصراع فى خطاب يلقيه أمام هؤلاء المعارضين :

עד אשר יקיאו אתכם ארצות פזורים והתלקטו עצמותיכם אחת אחת ונכלמים כגנב ליל אל ארץ פליטתכם.. או אז תערוג נפשיכם אל רגב אדמה וגרונכם ישאג מולדת .

حتى تلفظكم بلاد شتاتكم وتتجمع عظامكم واحدة واحدة وتحسون بالأسى والمهانة كلصوص ليل إلى بلد ملاذكم تسعون، عندها تتوق نفوسكم الفارغة إلى تراب أرض، وتزأر حنجرتكم المبحوحك بلا حول وطن! ». (١٣٦)

الروح اليهودية :

ومن بين الموضوعات التى عالجتها المسرحيات العبرية فى الفترة موضوع البحث، مسألة الروح اليهودية وصراعها مع تيارات واتجاهات متعددة مضادة سواء من داخل اليهود أنفسهم من ناحية أو بين أمم العالم من ناحية أخرى.

ومن أبرز من عالجوا هذا الموضوع متتياهو شواهام، حيث يحاول التوصل إلى اعادة تفسير غربى علمانى للروح اليهودية (١٣٧) يواكب ذلك حنين رومانسى جديد إلى الجذور القديمة لليهود والتى تعود إلى ما قبل الشتات، وهو يستخدم العصور القديمة كأرضية لتشكيل صراع أزلى بين الآراء لأن هذا يضفى على الآراء المعاصرة قوة التقاليد. ويتمثل ذلك من خلال الصراع الداخلى المواجهة مع القوى المضادة الخارجية. (١٣٨)

وتتجسد الروح اليهودية لدى شوهام فى مسرحيته יריחו « أريحا » (١٩٢٤) فى شخصية البطل « عاخان » وكذلك فى مسرحية בלעם (١٩٢٨ - ١٩٢٩) لشوهام أيضا فى شخصية « زمرى ». ويدور الصراع بين الروح اليهودية والجسد. وشخصية البطل هنا هى تجسيد لتغيير القيم فى كل الأمور الجوهرية. فراحاف بطلة مسرحية

« أريحا » تنجذب إلى عاخان جسيديا وليس روحيا، تعشقه لجماله الجسدى وليس لسمو روحه. وهذا يرمز إلى تأييد الحب الجنسى والارتباط بالعالم الخارجى، أو الخروج عن تقاليد الجماعة وكسر القيم.

أما زمرى وهو من أبطال مسرحية «بلعام» فيتخبط أكثر من عاخان بين الولاء لشعبه ورسالته وبين حبه لكزبى بطلة المسرحية. '

عاخان وزمرى يمثلان قوى حيوية فطرية تتمرد ضد التقاليد. وخصمهما الرئيسى هو بنحاس، الذى يمثل أيضا جانبا معينا من الروح اليهودية. وهو يتحدث فى المسرحيتين عن الروح وفتنة الجسد، ويتصرف كمنافق باتهامه عاخان وزمرى بالخيانة فى حين يشتهى فى الوقت نفسه جسد راحاف وكزبى. (١٣٩) بنحاس يميز بين العرف الخارجى والعرف الداخلى. يجب على الإنسان الحفاظ الدقيق على التقاليد الخارجية فقط، وإذا حافظ عليها فعندها فعندها يحق له أن يتصرف سرا كما يشتهى :

ואם בת נכר טמיאה לי לא אמחה

לאשת חקי כי על כן קדושתי

מחמדת בשרה זה לא ימנע נפשי......

وإذا كنت لا أدفع مهرا لاتزوج أجنبية نجسه

لأن فى ذلك قدسيتى

لن أمنع نفسى عن اشتهاء جسدها

فى يوم الغنائم، عندما تسلب مزاب (١٤٠)

أما فى مسرحيتى צור וירושלים «صور والقدس» (١٩٣٣) לא תעשה לך אלוהי ברזל. «لا تصنع لك آلهة من جديد» (القدس، ١٩٥٥) فتتغير العلاقة بين المقومات السابقة والارتباط المتبادل بينها (١٤١) : فقد تم تبرير خطأ عاخان، أما اليشع الذى يتقمص روحه لاحقا، فان خطأه لا يبرر مجددا، وايلياهو الذى يمثل الأشياء التذكارية فى الروح اليهودية، يتكشف فى مظهر متعدد المعانى

إلى حد كبير جدا فى تعصبه (فى قتل كهنة بعل) ليس سوى امتداد لبنحاس، وفى بطولته المسيطرة الآخاذة التى تجذب المرأة الأجنبية، يعتبر امتدادا لعاخان وزمرى، أو بمعنى آخر امتدادا للعالم الروحى للشخصيات السابقة، إلا أن نظرة المؤلف إلى صفات وقيم مختلفة قد تغيرت فالخطأ والحب الجنسى بعد أن فهما فى المسرحيات الأولى كعاملين ايجابيين، يرفضان الآن. ونفس الشئ بالنسبة للتعصب الروحى الذى رفض فى البداية وينظر إليه الآن نظرة إيجابية أو يعتبرونه ايجابيا.

وأبراهام بطل الروح اليهودية فى مسرحية «لا تصنع لك آلهة من حديد» يواز ايلياهو من هذه الناحية، يتخلى عن الحاضر من خلال تطلع ورغبة فى تحقيق المستقبل. وقد جسد شوهام فى شخصيتى ابراهام وايلياهو وجهة نظره المعروفة عن تاريخ اليهود : ذروه خلق الروح اليهودية نبؤة الخلاص، نبؤة الخلاص أساس وغاية لخلق الروح العبرية. (١٤٢) لم يعد العمل المرغوب فيه هو العمل الذى يحقق كيان الفرد. بل ذلك الذى يتغلب عليه. لم يعد المعيار شخصيا فرديا، بل أصبح اجتماعيا تاريخيا. حيث أن مصدر الخلاص فى مزج الثقافات وليس فى الفصل بينها وتفريقها. فالعمل من أجل المستقبل يجعل الحاضر أداة لخدمته. فها هو شعب أريحا فقد حياته وقاد رلى خراب المدينة بسبب تخليه عن المستقبل -مسرحية أريحا). لكن فيمسرحية «بلعام» هناك نظرة ايجابية إلى ما هو وموجود، لكنها تفهم على أنها ضعف إنسانى.

إذا الروح اليهودية التى تتجسد من خلال هذه المسرحيات تبدى فى نظرتها إلى خصومها علاقات تجاذب وتنافر، والتى تتمثل فى نفس النمط من العلاقات القائمة بين الرجال والنساء الذين يمثلون دوائر ثقافية مختلفة، تتغير باستمرار من مسرحية إلى أخرى. فمسرحية «أريحا» سالفة الذكر تقوم على التجاذب المتبادل بين الحسمين راحاف وعاخان، حيث يحتاج كل منهما إلى الآخر أى أن التقارب بين الجنسين ليس خطيئة، بل العكس انه يقرب الخاطئ من آلهته (أريحا، ص ٥٠١ - ٥٠٢).

وقد عالج «ساكلر موضوع الروح الروحية فى مسرحية «راحاف» (١٩٣٤)، على اعتبار أنها روح الطهارة النبوية. على خلاف روح الفسق فى «أريحا» فأعمال الفسق التى يقوم بها العمالقة تكشف أفول اريحا، كما تتكشف فى روح النبوة لدى سيلد [١٤٣] والد راحاف، الذى يحطم ازلام الكذب، عظمة اله اليهود. (راحاف، ص ٩٤ - ٩٥).

وهناك أيضا معالجة لمسألة الروح اليهودية فى مسرحية ى. بيسترتيسكى ירושלים ורומא «القدس وروما» (القدس، ١٩٣٩). فبطل المسرحية يوسف بن متتياهو، يسهب فى الحديث عن الفكرة التاريخية الفلسفية التى تبنى المسرحية عليها سواء من الناحية الدرامية أو من الناحية النظرية. وتشتمل المسرحية على شخصية بيرنيكا التى تتخبط بين حبها لطيطوس وبين ولائها لشعبها. وتطرح المسرحية عدة احتمالات لرد الفعل على خراب القدس : مفهوم يوحانان من جوش حالاف وشولاميت (زوجة يوسف) اللذان يطالبان بالحرية أو الموت من ناحية، ومفهوم يوحانان بن زكاى الذى يفضل الخلاص الجزئى والوجود الروحى من ناحية أخرى. ويرى يوسف بن متتياهو فى العلاقات الوثيقة بين القدس وروما - رسالة وهدف .. ذلك أن هذا الحلف بينهما من شأنه أن يشكل قوة تستطيع السيطرة على العالم :

לנו הרעיון ולהם השלטון לנו המאמר ולהם הסייף לנו הנבואה ולהם
ההגיון ואילו היינו מתאחדים אפשר שגאולה היתה באה לעולם.....

أمتان خلقنا للسيطرة فى العالم روما والقدس .. لنا الفكرة ولهم الحكم، لنا المقال ولهم السيف، لنا النبوة ولهم المنطق. ولو اتحدنا لأمكن قدوم الخلاص للعالم.[١٤٤] وجهات نظر سيلد فى مسرحية ساكلر «راحاف» مبنية على فصل تام بين الشعوب - ووجهات نظر يوسف فى مسرحية بيستريتسكى، مبنية على التقارب من أجل الخلاص. [١٤٥]

إن الأزمة الروحية التى يمر بها المجتمع اليهودى تبرز فى بعض المسرحيات

وتختفى فى مسرحيات اخرى. وتجرى المواجهة التاريخية حسب وجهة نظر المؤلفين، بين اليهود وبين معارضيهم الروحيين من الخارج.

التقاليد والتجديد أو الصراع بين الدين والحياة :

يعتبر موضوع الصراع بين التقاليد والتجديد أو بين الدين ومتطلبات الحياة، هو العامل الذى زعزع الحياة الداخلية بين اليهود فى فترة الهسكلا، حيث حدث تعارض بين التقاليد الدينية وبين متطلبات الحياة، بين أنصار الحفاظ على التراث اليهودى وبين دعاة التجديد.

وفى فترة «أحباء صهيون» تغيرت الأمور، رفض روح التقاليد اليهودية أو التمرد ضدها أخذ يتضاءل فى كل الأنواع الأدبية، ونجد هذا فى خلال مسرحيات الكاتب المسرحى الرئيسى فى هذه الفترة يهودا ليف لنداء الذى لا يتجاهل وجود التصادم الروحى، لكنه لا يطرحه كأساس أو كأمر جوهرى، ويتضح من خلال موفاته أن تلك القوى من شأنها أن تجتمع معا وتتحد ضد أعداء من الداخل ومن الخارج.(١٤٦)

فيوحانان بن تورتا وباركوخفا ليسا الخصمين الرئيسيين فى مسرحية בר כוכבא «باركوخفا» (١٨٩٤). وكذلك الأمر فى مسرحيات أخرى مثل אחרית ירושלים «نهاية القدس» (١٨٩٦)הורדוס «هوردوس» (١٨٩٨). فالمواجهة بين الملكية والنبوة، بين المادة والروح تتجسد إلى حد ما فى شخصين هما شمعون بن شيطح ويانى الحشمونيين فى مسرحية דם תחת דם «الدم بالدم» (١٨٩٧) (١٤٧)

ويظهر موضوع الصراع بين الحياة الدينية والحياة الدنيوية فى مسرحية مبكرة لمنير فونر وهى مسرحية בית עלי «بيت عيلى» (١٩٠٢) (١٤٨) حيث تطرح مفهوم معادى للكهنوتية من خلال انتقاد التفسخ الاجتماعى لابنى عيلى «حوفنى وبنحاس» اللذان يسيئان معاملة الرجال والنساء الذين يتجمعون أمام معبد الرب،

ويضع فى مواجهتهما نبى الحقيقة ايلنبل الذى يتنبأ بخراب «بيت عيلى» والمؤلف يفرق هنا بين فئة تاريخية لا تحافظ على روح اليهودية بطهارتها كما يراها وتستخدم مكانتها الروحية لكى تحقق مكاسب مادية، وبين فئة تاريخية مخلصة لروح التقاليد اليهودية. (١٤٩)

كما تناول فونر أيضا هذا الموضوع فى مسرحية لاحقة له وهى יונה בן אמתאי «يونا بن أميتاى» (١٩٣٠). غير أن التعارض فى هذه المسرحية هو بين نبى «الجوييم يونا» وبين نبى اليهود «ايلياهو». (١٥٠)

كما يعالج يتسحاق كتسنلسون موضوع النبوة فى مسرحيتين توضحان هذه المشكلة من وجهات نظر مختلفة، فهو يؤكد فى مسرحية גלגל (١٩١٢) فساد وتفسخ طبقة الأنبياء بعد أن أخذت طابعا كهنوتيا، فيونيل وآفييا ابنا شموئيل منهمكان فى الصراع على السلطة أكثر منه فى الصراع على القيم (نفس المسرحية، ص ٢٣٦- ٢٣٩) ويميل كتسنلسون أيضا مثل فونر إلى توضيح الصراع بين النبوة والملكية أى بين الدين والسلطة الدنيوية. وقد عكست ذلك مسرحية كتسنلسون הנביא «النبى» (١٩٢٢). حيث تتجسد فى شخصية النبى قيم الحياة والروح ويصاحبه ظله جيحزى، الذى تجسدت فيه قوى الجسد والموت. (١٥١)

وتطرح مسرحية أ.ل يافيه التاريخية الواقعية פעמי הכליון «فى خطوات الفناء» (تل أبيب ١٩٢٨) توضيحا مهما للعلاقات بين النبوة والملكية. حيث يدعو يافيه فى هذه المسرحية إلى العودة إلى المفهوم الروحى لتاريخ اليهود، بحيث يعتبر وجهة النظر التى تفضل متطلبات الدولة على قيم اخرى قومية متطرفة وغير انسانية. فحزقياهو بطل هذه المسرحية يردد وجهات نظر سلمية، ويعطى يافيه تفسيرا سلميا للنهج التقليدى القائل بأن الشعب اليهودى «شعب سيسكن وحده» (١٥٢) انه يعارض الأحلاف العسكرية ويدعو اليهود إلى الارتباط بالأرض (١٥٣). وهو لا يطالب هنا بتعديل التقاليد أو رفضها، كنهج رجال الهسكلا، بل على برنامج

ايجابى روحى جديد. تقوم فيه الملكية أو الحياة بالنضال من أجل قيم النبوة أو الدين. [١٥٤] إلا أن س. تسيمح يعطى تفسيرا آخر لهذا الموضوع فى مسرحيته תנחום וכפר ינוח «تنحوم من كفار يانوح» (تل أبيب ١٩٢٩) حيث يفضل المادة على الروح. تنحوم بطل المسرحية يتخبط بين حياة يومية بسيطة، حب امرأة، حب وطن ونظرة ايجابية لليهودى وبين انغلاق فنوى واعتزال جنسى وتعصب. [١٥٥] انه يتأرجح بين مريام محبوبته ابنة قرية يانوح وبين عقيفا المتشدد وبروريا. انه يناضل من أجل حق الفرد فى الوجود ضد مطلب المجموع، يقف إلى جانب رغبات الحياة ضد نزعة الانعزالية. [١٥٦]

كما عبر يعقوب كوهين عن الصراع بين قيم الروح ومتطلبات الحياة فى مسرحيته ינאי ושלומית «يناى وشالوميت» (١٩٥٥). يناى يمثل الملكية وشالوميت تمثل قيم الروح. غير أن صلحا يتم بينهما رغم التعارض بينهما، ذلك لأن المؤلف يرى أن اليهود فى حاجة لكلتا الشخصيتين. [١٥٧]

وتظهر بوادر التمرد ضد التقاليد اليهودية فى الثلاثينيات بشكل واضح [١٥٨] فى مؤلفات ن. بيستريتسكى، سى شالوم ولدى حاييم هزاز بشكل خاص. حيث برز لدى الكتاب المسرحيين ميل إلى أن يختاروا لأنفسهم أبطالا يرمزون إلى تمرد الأفراد اليهود على التقاليد اليهودية : شفتاى تسفى، اليشع بن آفويا وأمثالهما يصبحون أبطال المسرحية العبرية. وقد ساهم كتاب المسرحيات بدور فى صالح عملية التمرد هذه. [١٥٩]

على أن ساكلر ولندا عالجا مسألة التعارض بين الدين والحياة، بين الجسد والروح بين الغريزة والقانون، الأول فى مسرحيته יוסי מן יוקרת «يوسى من يوكرات» (١٩٣١)، والثانى فى مسرحيته בעל שם טוב «باعال شيم طوف» (١٩٢٩) [١٦٠]، والتى تتناول موضوع الصراع بين التقاليد ومعارضة التقاليد بين اليهودية التقليدية ومعارضيها.

وينسب النقاد أهمية كبيرة إلى مؤلفات ن. بيستريتسكى المسرحية التى عالجت هذا الموضـــوع (١٦١) مركزة على أن الصراع فى تاريخ اليهود يدور حول مشكلة الشتـات والخلاص ومن أبرز المسـرحيـات التى تناولت هذه المسـألة فى انتـاج بيستريتيسكى المسرحى هى : יהודה איש קריות «يهودا ايش كريوت» (القدس ١٩٣٠) والطبعة الثانية ישוע מנצרת «يسوع من الناصرة» (تل أبيب ١٩٥١). شبتاى تسفى (تل أبيب ١٩٣١، والقدس ١٩٣٦)שבתי צבי «فى هذا الليل» (القدس ١٩٣٤، ١٩٥٣)

يدور الصراع فى المسرحية الأولى بين فئتى الصادوقيم (١٦٢) والباروشيم(١٦٣) حول شخصية يسوع، حول الخلاص الروحى والوجود الحقيقى.

وفى مسرحية «شبتاى تسفى» يطرح الصراع الطائفى والمبدئى حول شخصية شبتاى تسفى والنظرة إلى يوم السبت والحفاظ على قدسيته، ويدور هذا الصراع بين يهود شرق أوربا ويهود الشرق. والموضوع الرئيسى الذى تختلف حوله الآراء هو المخلص : شبتاى تسف وفئته يدعون إلى مسحانيه علمانية فى الحاضر، والمعارضون يدعون إلى مسحانية تؤمن بالآخرة، لا يؤمن بتحقيق أفكارها فى هذا الزمان هؤلاء نحميا كوهين الذى يقول :

מי אתה בר ישראל לגמול חסד עם ישראל והוא לא בקש אסוף את רחמיך מעמים שהוא לא בקש

من أنت أيها اليهودى الذى تريد أن تصنع معروفا مع الشعب اليهودى وهو لم يطلب ذلك؟ اجمع شفقتك من عند شعبى، الذى لم يطلبها.. (١٦٤) وتنتـــهى المسرحية بانتصار القوى التقليدية على العالم المسيحانى.

أما مسرحية ن بيستريتسكى الثالثة «فى هذا الليل» فيدور الصراع بين الحاخام يوحانان وبين أفاسيقرا الذى يمثل القنانيم (١٦٥) وتركز الصراع حول رمزين لهما مغزى كبير هما : تابوت الموتى، الذى هو رمز لانقاذ القدس الروحية فى مقابل

القدس المادية عاصمة «أرض إسرائيل» يتبلور فى هاذين الرمزين بين القوى التى تعتبر القدس مكانا ماديا بدونها لا وجوب للشعب اليهودى وبين تلك القوى التى تعتبر القدس رمزا عدم تحقيقه هو شرط لوجود الشعب اليهودى. وقد ورد فى المسرحية :

אחים אני מחזיר לכם ירושלים בנויה ..... מי צריך ירושלים בנויה

أيها الأخوة اننى أعيد اليكم القدس مبنية .. ومن يحتاج منا إلى قدس مبنية. (١٦٦)

ويفهم من هذا أن المؤلف يفضل الشخصيات التى وردت فى المسرحيات والتى ترتبط بأرض إسرائيل كموجود مادى وبالعالم مثل شبتاى تسفى وأفاسيقرا عن شخصيات مثل يشوع ونحميا هكوهين والحاخام يوحانان الذين يربطون مصير اليهود بروح اليهودية فقط. (١٦٧)

إذا الصراع هنا هو بين الجسد والروح أو الدين ومتطلبات الحياة. والخلاص مرتبط بالتحرر من التقاليد اليهودية،، حيث أن الواقع الحى يتعارض مع هذه التقاليد. وهناك من يرى أن خلاص الروح اليهودية يسبق الخلاص السياسى كما جاء ذلك فى مسرحية «هذا الليل» :

במידה זו שירושלים קרובה אל נפשיו הדרכים אליה רחוקים ביתר מפני
שדרך חושינו אנו מוכיחים לחזור אל ירושלים שכן עד שאנו מכניסים
פזורינו הנידחים אנו מצווים לכנס קודם חושינו שיצאות בגולה חושינו
המחודשים נעשים דרכים לירושלים. וכלום יש לך דרך ארוכה וקשה
מזה שבפנים.

بمقدار قرب القدس من روحنا فان الطريق إليها بعيدة جدا، لأنه عن طريق حواسنا نحن مضطرون للعودة إلى القدس، ذلك لأننا ملزمون حتى نقوم بجمع شتاتنا المنبوذ، بأن نجمع أولا حواسنا التى تشتت فى المنفى، حواسنا المتجددة تصبح طرقا إلى

القدس، وهل هناك طريق أطول وأصعب من تلك التى هى فى داخل الإنسـان. (١٦٨)

مكما يعالج س. شالوم موضوع الصراع بين الروح والحياة، بين التقاليد والتجديد فى مسـرحيته اليشـع والسبت (تل أبيب ١٩٤٥) و مغارة يوسف (تل أبيب ١٩٣٤). ففى المسرحيـة الأولى يصـور س. شالوم تمرد الفـرد على تقـاليـد المجـتمع ومسلماته، ويجسد ذلك اليشع الذى يثور على الربى مئير ويقول له :

קראו לי פורץ גדר הורס

כן אני אהרוס

את כל התל בו קברו את עמי

חומות אל הסוגרות בעד האור

חוקים אלה המוצצים את השר אהרוס.(١٦٩)

اطلقوا على منتهك حرام، هدام

نعم سوف أهدم

كل التل الذى دفنوا فيه شعبى

تلك الأسوار التى تحجب النور

تلك القوانين التى تمتص النخاع

اننى سوف أهدم

نستخلص من ذلك أن هناك تعارضـا بين القوانين المتمثلة فى التقـاليـد وبين متطلبات ولذلك فان الصراع بينهما حتمى، وإلا فان الحياة لن تستمر.

وفى مسرحية «مغارة يوسف» ذات الفصل الواحد يدور الحدث أيضا حول تفجر الغرائز والتقاليد، وبين النزعة المحافظة ودعاة التجديد، وتحدث الانتفاضة هنا ضد كبح وكبت الغرائز الذى فرضته التقاليد الموروثة على الإنسـان. بطل المسـرحيـة هو يوسف بن منتيـاهو ويدور حدثها حول علاقات يوسف مع المرأة بوبيا والأيسيين.

وس. شالوم يميل فى هذه المسرحية إلى تأبيد ازالة حواجز التقاليد التى تعيق الحياة رغم أن ذلك ينطوى على مخاطر تتمثل فى ظهور قوى هدامة وتفشى الفوضى.

وتناول حاييم هزاز نفس الموضوع فى مسرحية בקיץ הימים (١٩٥٠). حيث طرح مسألة المواجهة بين المجتمع اليهودى وفكرة الخلاص والتحرر من التوتر الذى يشكل وجوده والمتمثل فى الشتات وبطل المسرحية هو يوزيا الذى يتحدث عن فكرة الخلاص ويرى أن الشعب اليهودى لا يريد الخلاص، لأن أسس الوجود اليهودى لا توجد إلا فى الشتات فإذا انتهى الشتات، إذا جاز التعبير، انتهى الوجود اليهودى (نفس المسرحية ص ١١١) ويدور الصراع بين العالم القديم التقليدى وبين المتمردين عليه، وتفكك اطار العائلة هو الذى سيؤدى إلى انهيار المجتمع اليهودى ووجوده المادى والروحى.

يدور الصراع بين التقاليد والثورة عليها في مسرحية هزاز فى مجال العداء بين العالم الروحى ليوزيا وبين العالم المادى لأصحاب البيوت. فالتوق إلى الحرية لدى يوزيا هو مصدر كراهيته للمتلكات ولحياة العائلة، والحرية الجنسية تستخدم كتعبير جسدى روحى عن استقلالية قرار الإنسان الجديد المتمرد على التقاليد،، والذى يصطدم بالركيزة الروحية للجوانب المادية. الخصم المادى ليوزيا هو يوسط، والد زوجته، وخصمه الروحى هو الحاخام ليملين ميركل معلمه السابق ووالد عشيقته. ويعلن يوزيا حربا شعواء على الحاخام ويصرح : נלחם בו באכזריות ולא רחמים עד שנכריעו سنحاربه بقسوة دون رحمة حتى نهزمه.(١٧٠) هزاز يرى أن الثورة ضد التقاليد يجب أن تكون كاملة. غير أن بطل المسرحية لا يطرح أفكارا بناءة، بل يردد شعارات مجردة عامة مثل العالم يخلص بالخطيئة (١٧١) העולם בחטא פדה כל מה שאתה רואה אותםעושים אתה תהפוך ועשה. كل ما تراهم يفعلونه، افعل عكسه «وهذا هدم دون بناء» (١٧٢) وقد أورد هزاز شخصيات الشحاذين في هذه المسرحية لكي يرمز بها إلى القوى التى تتحرر عن طريق الثورة الأخلاقية ضد التقاليد. فالرغبة فى الغاء علاقات الملكية والقواعد الاجتماعية القائمة تتمثل جيدا فى

الكلام التالى لأفراد مجموعة الشحاذين :

העני מגרמניה : דייכם השתמשתם בעושר ובכבוד תבוא מאירה עליכם
עתה הגיע זמן גאולתם של הקבצנים של בעלי המומים ובריות נמוכות.

الفقير من المانيا : كفاكم استخداما للغنى والشرف، فلتحل عليكن اللعنة! حان الآن وقت خلاص الشحاذين، ذوى العاهات والبؤساء. (١٧٣)

ونجد أن مسرحية هزاز المذكورة تغلب قوى عدمية متطرفة (١٧٤) وهناك من يرى أن الأزمة التاريخية التى مرت باليهود فى القرن التاسع عشر وفى بداية القرن العشرين قد تبلورت فى المسرحيات العبرية خصوصا التاريخية منها فى الثلاثينيات من القرن العشرين (١٧٥) وكان المؤلفون يميلون إلى أن يجدوا فى فترات أزمة سابقة جذورا تاريخية لواقعهم ووجودهم. ويظهر هذا الموضوع فى مسرحيتين لا حقتين ليعقوب كوهين وبخاصة فى مسرحية אחר آخر(تل أبيب ١٩٤٥) حيث طرحت شخصية أليشع بن أفويا كبطل للثورة ضد التقاليد وضد مسلمات مجتمعه فى صورة حب جنسى. فهو يقع فى غرام قديشا لايس التى تعامله بود ويحب وهو يعبر بحبه عن التمرد ضد القوة القمعية لقوانين شعبه. واليشع يعتبر نفسه الناطق باسم حرية التفكير والتعبير :

על שהעזתי לחשוב

אחרת לחשוב מה שהרגלו לחשוב כולם דורות על דורות

ואני לא יכלתי אחרת בנו סכר של אבן

על מים שוטפים

لأننى تجرأت على أفكر

بشكل مختلف عما اعتادوا عليه جميعا

أجيالا تلو أجيال

واننى لم أستطع غير ذلك. ابنوا سدا حجريا

على مياه جارفة (١٧٦)

أليشع بن أفويا صور هنا كشخص مثقف مخلص لشعبه من الناحية القومية، لكنه غير مستعد للخضوع لسلطة تقاليد الأجيال السابقة ويعالج كوهين نفس الموضوع في مسرحية מאיר וברויה منير وبروريا (تل أبيب - ١٩٥٥) فى صورة التناقض والصراع بين التقاليد وحرية الاختيار الجنسى.

كما أن موضوع تداعى حياة الأسرة بسبب انتهاء وتلاش سلطة التقاليد يعتبر موضوعا رئيسيا جدا فى المسرحيات التى عالجت الواقع اليهودى فى فلسطين. ومن أبرز النماذج على ذلك مسرحية م. برنشتاين שתיהם «كلتاهما» (نيويورك ١٩١٩) وموضوعها انحراف راحيل ابنة الحاخامة استر عن الطريق المستقيم. راحيل تترك عائلتها فى بيتح تكفا وتقيم علاقات محرمة مع الحارس دوديل فى دجانيا (نفس المسرحية،، ص ٥٢) (١٧٧) وطرح هذا الموضوع بشكل أوضح فى مسرحية آفى شاؤول המחרוזת «القلادة» (تل أبيب ١٩٢٨). تصور هذه المسرحية الصراع المذكور فى حياة أسرة محافظة من الطوائف الشرقية.

الابنة مسعودة انحرفت عن الطريق المستقيم، أى اتجهت إلى الطلائعية، الأب رفائيل حاى يفسر انحرفاها على أنه تكفك للحياة التقليدية، التى ترمز إليها القلادة. وفى النهاية يعترف بأنها كانت محقة ويحطم القلادة لكى يبدأ حياة جديدة.

كما تناولت المسرحيات العبرية موضوعات أخرى مثل الحب والكرامة والحسم بينهما(١٧٨) مثلما جاء فى مسرحية يعقوب كوهين יפתח يفتاح (١٩٤٥) التى تطرح التعارض بين الحب وبين قوانين الأسرة ويميل المؤلف إلى حسم الأمر لصالح الأب والأسرة أو دفع الأمور نحو المصالحة بين الأطراف المتخاصمة. وكذلك الأمر فى مسرحية أخرى لكوهين وهى שלומו ובת שלומו (١٩٢٤ - ١٩٢٥) التى تقف فيها

طفت ابنة شلومو بين مطالب أبيها وبين حبها لعيدو، وفى النهاية يوافق الأب على زواج ابنته ممن تحب.

وفى ثلاثية שלומו «شلومو» يطرح كوهين موضوع التعارض بين منطق «الدولة» والحب. حيث يفضل شلومو متطلبات المملكة، أى الدولة على شولاميت فى مسرحية שלומו ושלומית «شلومو وشولاميت» (١٩٤٢) ويبرز خضوعه لمنطق المملكة بعبودية الملك للملكة. وفى النهاية يحاول ايجاد توازن بين متطلبات المملكة وبين حبه لشولاميت والتوصل إلى مصالحة.

كذلك يظهر موضوع الصراع بين الحب والواقع فى الكثير من المسرحيات، خصوصا لدى كوهين، والتى تتصدرها صورة المرأة المغوية أو الرجل المغوى، كما هو الحال فى مسرحيته הנפילים «العمالقة» (١٩٤٠) حيث الانحراف من عادات الحياة الذى يؤدى إلى اضطراب العالم ويجلب الشر.

ونجد نفس النمط من الموضوعات لدى هـ. ساكلر الذى يقدم شخصية «الشخص الخطر» الذى يهدد بقوته الجنسية نظم المجتمع اليهودى فى مسرحية החוזה רואה את כלתו«المتنبئ يرى نهايته» (١٩٣٣). ويدور فى مسرحيات ساكلر التى تتناول هذا الموضوع بين قوى غريبة وبين نظم المجتمع القائمة. (١٧٩)

وهناك أيضا موضوع الحب الطاهر المستمر إلى جانب الأحداث التاريخية، كما هو الحال فى ثلاثية أهرون أشمان :מיכל בת שאול ميخال بات شاؤول (١٩٤١). حيث يرى أشمان كما يعبر عن ذلك فى هذه المسرحية، أن الاخلاص العاطفى للمثل الأعلى للحب أهم من كل شئ. (١٨٠)

وفى نهاية الاربعينيات ومع قيام دولة إسرائيل تنوعت الموضوعات التى تناولتها المسرحيات العبرية ابتداء من موضوعات النتائج التى أفرزتها الحرب أو الموضوعات التى تتناول المشاكل فى القرى التعاونية وكذلك العلاقات بين العرب واليهود،

بالاضافة إلى المشاكل الاجتماعية الاقتصادية والمسرحيات التى تتناول موضوعات من هذا القبيل فى قالب نقدى تهكمى.

على أنه يمكن ملاحظة نوعا من التخصص فى معالجة الموضوعات لدى الكتاب المسرحيين العبريين فى الفترة التى سبقت قيام دولة إسرائيل، حيث عالج كتاب مثل لندا ويعقوب كوهين ويتسحاق كتسنلسون موضوع العلاقات بين اليهود والشعوب الأخرى. بينما عالج أهرون أشمان وفونر موضوع الحرية وانعكاس ذلك، وطرح ساكلر موضوع الخلاص وتناول س. شالوم وهزاز وبيستريتسكى موضوع التقاليد والتجديد أو الصراع بين قوانين الدين ومتطلبات الحياة.

الهوامش

١- الحالوتس : كلمة عبرية تعنى الرائد أو الشخص الذى يسير فى المقدمة، وكانت تطلق قبل دولة إسرائيل على الشاب الذى هاجر إلى فلسطين لتحقيق هدفه الصهيونى وممارسة العمل اليدوى فيها.

٢- שקד, שם, עמ' 23..Judaica, p. 196 والقط، عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٥١.

٣- עפית, שם, עמ' 48.

٤- حركة تأسست سنة ١٨٨٢ فى روسيا لتنظيم اليهود واعدادهم للهجرة إلى فلسطين ومساعدة الاستيطان اليهودى هناك.

٥- القنائيم : تعنى المتعصبين وهى جمع للكلمة العبرية קנאי ومعناها متحمس، ومتعصب، غيور، وهو لقب أطلق فى فترة الهيكل الثانى على فئة من المتطرفين فى أيام الحرب بين روما واليهود طالبوا بمحاربة روما حتى النهاية واضطهدوا بشدة دعاة السلام معها.

٦- שקד, שם ,עמ' 24.

٧- الميلودراما تمثيلية عاطفية مثير تعتمد على الحادثة والعقدة أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات.

٨- שם ,עמ' 30.

٩- שם.

١٠- Judaica, Ibid.

١١- ושקד, שם ,עמ' 43. Ibid.

١٢- כתבים י"א, ת"א, 1955.

١٣- שקד, שם ,עמ' 80 ו 34.

١٤- Judaica, The New Standard Jewish Encyclopedia - 5 th Edition- New York, Doubleday and Company Inc, 1977, p. 1853.

THe Encyclopedia of Zionism and Isreal, Vol.2 Herzel Press Mc. Graw Hill, New York, 1971, p. 722.

١٥- Ibid.

١٦- שקד, שם ,עמ' 282.

١٧- Judaica Vol. 6, p. 198.

١٨- Ibid.

١٩- שקד, שם ,עמ' 157.

٢٠- Judaica, Ibid.

٢١- Ibid.

٢٢- Abramson, p. 26.

٢٣- Judaica, p. 198, Ibid, p. 26.

٢٤- שקד, שם ,עמ' 56.

٢٥- Judaica, p. 198.

٢٦- שקד, שם ,עמ' 157.

٢٧- عمليق עמלק اسم شعب قديم حارب اليهود أثناء تيههم في الصحراء، ومنه خرج هامان، كما أن الكلمة تستخدم كلقب يطلق على كل من يكره اليهود.

٢٨- שם، وصموئيل الأول (٢٧ : ٣) وصموئيل الثاني (١٢ : ٢٤).

٢٩- שם .

٣٠- שם ,עמ' 162.

٣١- שם .

٣٢- Ibid.

٣٣- Ibid.

٣٤- שקד, שם ,עמ' 828. Ibid.

٣٥- Ibid.

٣٦- אלכסנדר כרמון, מדורות, ירושלים ,1941,עמ' 37.

٣٧- Ibid.

٣٨- אבי שאול, מדרכי המתרוות,ת"א 1928 ,עמ' 84.

٣٩- Ibid.

٤٠- Judaica, p. 204.

٤١- خشبة، دريني، اشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، ص ١٢٣ - ١٢٤.

٤٢- نفس المصدر.

٤٣- خشبة، ص ١٦٣، ورشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن ص ١٤٧.

٤٤- نفس المصدر والقط، ص ١٨٦.

٤٥- نيكول الارديس، المسرحية العالمية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، مكتبة الانجلو المصرية، الجزء الثالث، ص ١٩٣.

٤٦- نفس المصدر، ص ١٩٤.

٤٧- رشدي، ص ١٦٠ - ١٦١.

٤٨- نفس المصدر ص ١٦٣- ١٦٤.

٤٩- שקד, שם, עמ' 11. Judaica, Vol. 6, p. 195.

٥٠- Judaica, Ibid.

٥١- مسرحية «بيت الدمية احدى مسرحيان ابسن الاجتماعية التي كان لها صدى بعهد بين رواد المسرح الأوربي ونقاده حيث أخرجت أول مرة في كوبنهاجن سنة ١٨٧٩ وكانت تدور حول وضع المرأة في المجتمع والبيت الأوربي آنذاك بتناول غير مألوف من حيث انتقاد التقاليد السائدة في هذا المجال.

٥٢- Judaica, Ibid.

٥٣- Abramson, p. 37. Ibid.

٥٤- القط، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ ورشدي، ص ١٨٠.

٥٥-القط، ص٢٤٤.

٥٦- خشبة، ص ٢١٣.

٥٧- نفس المصدر.

٥٨- نفس المصدر والقط، ص ٢٤٤ ورشدي، ص ٢٧٩.

٥٩- رشدي، ص ١٧٩.

٦٠- خشبة، ص ٢١٥.

٦١- رشدي، ص ١٨٤.

٦٢- خشبة، ص ٢١٣.

٦٣ Judaica, Vol.6, p. 198, Standard Jewish Ency. p. 854, Ency. op Zioism and Isreal, Vol.2, p. 724.

٦٤- Judaica, Ibid.

٦٥- Ibid.

٦٦- Ibid.

٦٧-

٦٨-

٦٩- Ibid.

٧٠- المقصود انصهار واندماج اليهود فى المجتمعات غير اليهودية.

٧١- Ibid.

٧٢- عمر، مصطفى على، الاتجاهات الفكرية فى الأدب المسرحى، ص ١٥٥.

٧٣- خشبة، ص ١٦٦.

٧٤- رشدى، ص ١٦٥.

٧٥- عمر، مصطفى على، الاتجاهات الفكرية فى الأدب المسرحى، ص ١٥٥.

٧٦- هلال، محمد غنيمى، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٤٠٢.

٧٧- خشبة، ص ١٦٧.

٧٨- عمر، ص ١٥٧.

٧٩- عمر، ص ١٥٦.

٨٠- رشدى، ص ١٦٦.

٨١- نفس المصدر، ص ١٦٧.

٨٢- عمر، ص ١٥٧، ورشدى ص ١٧٤.

٨٣- رشدى، ص ١٧٦، وعمر، ص ١٥٨.

٨٤- رشدى، ص ١٧٧.

٨٥- Judaica. - ושקך, שם, עמ' 104-105.

٨٦- Ibid.

٨٧- ושם ,עמ' 37. Ibid.

٨٨- رشدى، ص ١٨٦.

٨٩- خشبة، ص ١٢٦، ١٢٩.

٩٠- نفس المصدر، ص ١٣٧.

٩١- نفس المصدر، ١٣٤- ١٣٥.

٩٢- نفس المصدر، ص ١٣٦.

٩٣- نفس المصدر، ص ١٣٤.

٩٤- عمر، مصطفى على، الاتجاهات الفكرية فى الأدب المسرحى، ص ١٥٥.

٩٥- نفس المصدر.

٩٦- Ibid.

٩٧- Ibid.

٩٨- Ibid.

٩٩- Ibid, p. 200.

١٠٠- Ibid, p. 203.

١٠١- שקד, שם ,עמ' 21.

١٠٢- שם .

١٠٣- שקד, שם ,עמ' 23.

١٠٤- الكسندر يناى : ملك يهودا في فترة الهيكل الثانى.

١٠٥- باعل شيم طوف : (١٧٠٠ - ١٧٦٠) مؤسس الحركة الحسيدية.

١٠٦- שם .

١٠٧- שם ,עמ' 30.

١٠٨- שם .

١٠٩- שם .

١١٠- נפש תחת נפש ווילנה, 1904.

١١١- חתן הדמים.

١١٢- שם ,עמ' 33.

١١٣- שם ,עמ' 34.

١١٤- שם .

١١٥- American, Jewish Year Book, 1939, 1941, New York American Jewish Comitte : Philadephia : Jewish Publication Society of American, p. 80.

١١٦- Ibid, p. 89.

١١٧- שקד, שם, עמ' 37.

١١٨- שם , עמ' 38.

١١٩- שם , עמ' 39.

١٢٠- שם , עמ' 41/

١٢١- القنائيم : لقب كان يطلق على فئة من المتطرفين فى فترة الهيكل الثانى أثناء الحرب بين اليهود والرومان، الذين طالبوا بحرب لاهوادة فيها ضد الرومان واضطهدوا بشدة المعتدلين محبى السلام.

١٢٢- الجليل منطقة فى شمال فلسطين، ومعظم سكانها الآن من العرب فى إسرائيل.

١٢٣- שם.

١٢٤- שם .

١٢٥- المقصود بيهودا هنا، الشعب اليهودى.

١٢٦- שם .

١٢٧- שקד,שם , עמ' 46.

١٢٨- שם .

١٢٩- שם , עמ' 47.

١٣٠- קוטרת באף השטן, עמ' 258 -259.

١٣١- שם , עמ' 339.

١٣٢- שקד,שם , עמ' 48.

١٣٣- שם .

١٣٤- שם .

١٣٥- במדבר,ת"א,1947 , עמ' 92.

١٣٦- שקד,שם , עמ' 53.

١٣٧- שם , עמ' 54.

١٣٨- שם , עמ' 55, ו יריחו עמ' 511, ו לעם עמ' 575.

١٣٩- בלעם , שם , עמ' 576.

١٤٠- שקד,שם , עמ' 56.

١٤١- שם , עמ' 59.

١٤٢- سيلد : من سبط يهوذا (أخبار الأيام الأول، ٢ : ٣٠)

١٤٣- ירושלים ורומא , עמ' 13.

١٤٤- שקד,שם , עמ' 73.

١٤٥- שם .

١٤٦- שם.

١٤٧- «عيلى» هو الكاهن الأكبر في شيلو، ورد فى سفر صموئيل الأول (١و٤ : ١٥).

١٤٨- שפירא,ח.נ. תולדות הספרות העברית החדשה א',ת"א 1939, עמ' 20.

١٤٩- שקד,שם , עמ' 77.

١٥٠- הנביא , עמ' 103-105.

١٥١- كما ورد ذلك فى سفر العدد (٢٣ : ٨).

١٥٢- בפעמי הכליון, עמ' 10.

١٥٣- שקד,שם , עמ' 79.

١٥٤- שם .

١٥٥- שם .

١٥٦- בפעמי הכליון, עמ' 80-81.

١٥٧- שם .

١٥٨- רוטנשטריך נ. המחשבה היהודית בעת החדשה א' חלק ב' ת"א 1962, עמ' 312.

١٥٩- يسرائيل باعل شيم طوف مؤسس الحسيدوت (١٧٠٠ - ١٧٦٠)

١٦٠- שקד,שם , עמ' 81.

١٦١- الصادوقيم أو الصدوقيون من الفرق اليهودية فى فترة الهيكل الثانى وهى لا تعرف الا بالعهد القديم فقط وترفض الأخذ بالتوراة الشفوية.

١٦٢- الباروشيم أو الفريسيين من أهم الفرق اليهودية وهى تعترف بجميع أسفار العهد القديم والتوراه الشفوية.

١٦٣- שבתי צבי, עמ' 128.

١٦٤- القنائيم : لقب يطلق فى فترة الهيكل الثانى على فئة من المتطرفين فى أيام الحرب بين اليهود والرومان، طالبوا بمحاربة الرومان حتى النهاية واضطهدوا بشدة اليهود المعتدلين. وقد قضى الرومان على هذه الفئة وكان آخرها القوى التى كانت متواجدة فى قلعة مسادا.

١٦٥- בליל זה , עמ' 116.

١٦٦- שקד,שם , עמ' 84.

١٦٧- בליל זה , עמ' 88.

١٦٨- אלישע והשבת , עמ' 171.

١٦٩-בקיץ הימים , עמ' 104.

١٧٠- שם , עמ' 65.

١٧١- שקד,שם , עמ' 99.

١٧٢- שם , עמ' 192-193.

١٧٣- שם , עמ' 102.

١٧٤- שם .

١٧٥- אחר , עמ' 112.

١٧٦- שקד,שם , עמ' 105.

١٧٧- שם , עמ' 108.

١٧٨- שם , עמ' 113.

١٧٩- שם .

الفصل الثالث

أ) أشهر كتاب المسرح فى هذه الفترة وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها

ب) أشهر الفرق المسرحية ومؤسسات الفن المسرحى





(أ) أشهر كتاب المسرح وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها :

شهدت الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨ ظهور عدد كبير من كتاب المسرح العبرى الذين تنوع انتاجهم وتعددت موضوعات مسرحياتهم واختلفت اتجاهاتهم وسنتعرض فى الصفحات التالية لذكر أشهر كتّاب المسرح العبرى وأهم أعمالهم وخصائصها والاتجاهات التى يمثلونها.

يهودا ليف لندا (١٨٦٦ - ١٩٤٢) :

ولد يهودا ليف لندا فى جليتسيا ، وفى بولندا وعندما كان طالبا فى فيينا تأثر بالكتاب العبريين فى كتابة الشعر والمسرحية، من أمثال بير سيمولينسكى وفيشمان وبرويدر. كما مارس تحرير المقالات الأدبية حول موضوعات المسرح والأوبرا التى تهم اليهود فى مجلة «هامجيد» كما أيد فى مطلع حياته حركة الأحياء القومى اليهودى، واصبح نصيرا متحمسا لتيودور هيرتسل زعيم الحركة الصهيونية. واشترك لندا فى العديد من المؤتمرات الصهيونية الأولى. استقر فى لندن فى سنة ١٩٠٠ وأصبح رئيسا للطائفة العبرية فى شمال منشستر حتى ١٩٠٤. ثم توجه إلى جوهانسربج ليعمل حاخاما للطائفة اليهودية هناك، وفى عام ١٩١٥ عين لندا الحاخام الأكبر للطائفة اليهودية فى جونسبرج واتحاد كنس «وايت وترساند»، ثم استاذا للغة العبرية هناك. شارك فى نشاطات جمعيات دينية وخيرية وثقافية. وظهر انتاج لندا فى الأدب العبرى الحديث فى الكتابة المسرحية والشعر، فى عدد من الدوريات العبرية، حيث كان يستعمل الاسم المستعار «هيلل بن شاحر» من بين

مسرحياته التى نشرت «باركوخفا» (١٨٨٤)، אחרית ירושלים «نهاية القدس» (١٨٨٦) הורדוס (١٨٨٨) وقد صدرت أيضا هذه المسرحية باليديش فى سنة ١٩٠١، יש תקווה «هناك أمل» (١٨٩٣) ويعتبرها النقاد أول مسرحية عبرية يجرى انتاجها فى العصور الحديثة [١]، ومسرحية דם תחת דם «الدم بالدم» (١٨٩٨) التى تجرى أحداثها فى فترة الهيكل الثانى، דוד יצחק «دون يتسحاق أفرينتيل» (١٩١٩)בעל שם טוב «يسرائيل باعال شيم طوف» (١٩١٣)، לפנים או לאחור «إلى الأمام أم إلى الوراء» (١٩٢٣) والتى يصف فيها التوترات والضغوط التى وقعت باليهود، حسب اعتقاده فى العصر الحديث.

وقد نشر لندا شعرا غنائيا فى مجلة הגנות فى سنة ١٨٩٥ وفى مجلة נגינות ופואמות سنة ١٩٣٣ وجرى تلحين بعض هذه العقائد الغنائية. كما نشر كتابات نثرية مثل לבות נשברים (١٩٠٣) وهى مناقشات أدبية فى شكل رواية، וודים «اعترافات» (١٩٢٨) وهى تتناول موضوع اليهودية المعاصرة بالإضافة إلى جوانب من السيرة الذاتية للكاتب.

ومن أهم الموضوعات التى تناولتها قصائد لندا الشعرية أزمة الإنسانية وحب صهيون والشخصيات الهامة فى التاريخ اليهودى. كما ترجم لندا كتبا من بينها גוידה שווה (١٨٩٨) وكان لندا من بين محررى الموسوعة اليهودية אוצר ישראל التى ساهم فيها بالعديد من المقالات المهمة، كما ظهرت له مقالات علمية أخرى فى مجلة האשכל فى كراكوف وفى הצופה לחכמת ישראל فى بودابست.

نشرت فى سنة ١٩٣٦ بمناسبة ذكرى ميلاد لندا مجلد וזאת ליהודה بالعبرية والانجليزية. [٢]

* إنتاج لندا المسرحى :

كتب يهودا ليف لندا مسرحيات طوال تسع وثلاثون سنة وشملت معالجته فى هذه السنوات تاريخ اليهود من عصر الكسندر يناى وحتى جيل الربى باعل شيم طوف،

كما كتب مسرحيتين واقعيتين لهما توجهات قريبة من افكار «أحباء صهيون» والنزعة القومية اليهودية الجديدة [٣]. وكان الخط المميز لمسرحياته هوان التفسير الروحى لا ينكشف بالضرورة من خلال مسار الحدث المسرحى الحقيقى.

وتميزت مسرحيات لندا بالطابع التاريخى حيث يسود مسألة الاستقلال اليهودى أو الخطر الذى يتهدد هذا الاستقلال فى التاريخ اليهودى خصوصا فى مسرحياته المبكرة، وفى بعض المسرحيات المتأخرة أما فى مسرحيته الاخيرتين مثل «دون يتسحاق افرينتيل» (١٩٨٩) «ويسرائيل باعل شيم طوف» (١٩٢٣) يطرح المؤلف صورة اليهود فى نهاية العصور الوسطى وعلى أبواب العصر الحديث، وعلى الرغم من طرحه لبعض المشاكل الإنسانية العامة فى مسرحياته إلا أن مسألة المصير اليهودى هى الموضوع الرئيسى فى كل مسرحياته وهو يعرضه من خلال الصراع الداخلى الذى يعانى من ابطال مسرحياته نتيجة للتوتر القائم بين نزعة القومية أو الرغبات الشخصية للأبطال. [٤] ولدينا مثال واضح على ذلك من خلال الرأى الذى عبر عنه لندا فى أحد أعماله من خلال شخصياته فنزعة المؤلف والغيرة الشخصية من جانب الزوج تكلف باركوخفا حياته فى الوقت الذى كان فيه المجتمع اليهودى فى أمس الحاجة إلى هذا الزعيم ومما يزيد التناقض أن القاتل يهودى مندمج وهذا يعبر عن طبيعة المسرحيات التى تعالج التبلور الروحى للمجتمع اليهودى والصراعات الداخلية بين اليهود والمجتمع الخارجى مجتمع غير اليهود. وتظهر فى مسرحيات لندا ميوله ونزعته القومية كما يتضح فى الأمثلة التالية :

הטרם תדע כי לא האדמה לא ארץ

נתנו לך חיים שמרו אותך מפרץ

חבל ארצך אתה תחיה ברוח

בה תהיה עם אחד תשקוט תנוח

ألم تعرف بعد أن لا أرض ولا بلد

وهبتك الحياة وحفظتك من الكارثة

بلدك وكل ما عليها، أنت تعيش بالروح

تعيش فيها شعبا واحدا هادئا مرتاحا

وكذلك :

היתה תורתינו לנו בכל הדורות לבאר מים חיים שממנו שאבו אבותינו......

لقد كانت توراتنا بالنسبة لنا ينبوع حياة أستمد منه اباؤنا ونستمد منه نحن القوة التى تتجدد وتتعزز يوما بعد يوم، وكذلك أمالا وعزاء. (٥)

*** خصائص مسرحيات لندا :**

وقد برزت فى بعض مسرحيات لندا الحبكة المسرحية إلا أن كثرة التفسيرات والمواعظ التى تتخللها أخلت بمستواها الفنى. وهذا يعود إلى أن القسم الأكبر من المسرحيات العبرية فى القرن العشرين هى مسرحيات معالجة فكرية، أى مسرحيات تحاول طرح موضوع فكرى بواسطة المعالجة الخارجية المتعددة الأحداث، لكن عدم معرفة الكتاب العبريين بالمسرح وأساليبه الفنية تقودهم إلى الفصل بين الفكرة الاجتماعية التاريخية وبين استخدامها فى معالجة مسرحية. (٦)

ولعل من أبرز خصائص مسرحيات لندا البنية الواسعة للمسرحية وكثرة الشخصيات والحوارات الإيديولوجية الطويلة، كما هو الحال فى مسرحية ברכוכבה باركوخفا.

كما تأثر لندا كما يرى بعض النقاد بمسرحيات شيكسبير وهيبل (٧) خصوصا فى مسرحية אחרית ירושלים نهاية القدس (٨) وبرز هذا التأثير فى كثرة القوى التاريخية المتصارعة والمكائد والمؤمرات مما أدى إلى تفكك بنية المسرحية، وجعل

الموضوع الفكرى غير مجسد فى الحدث [٩] أى عدم الارتباط الفعلى بين فكرة المسرحية وأحداثها، ناهيك عن الاسهاب فى التكرار، الذى يدل على قلة الخبرة فى الكتابة المسرحية.

ومن أبرز الخصائص البنيوية المميزة فى مسرحيات لندا الاعتماد على المقومات الجماهيرية التى تعرض فكرة المسرحية كمشكلة جماعية ويرافق ذلك من صور جماهيرية وحوارات بين شخصيات غير محددة الأسماء والاكثار من المعلومات التاريخية والاسهاب فى الحديث عن وضع اليهود فى العالم وما يعتبره رسالتهم الازلية [١٠] كما أن الحوادث العرضية التوثيقية تقلل من العنصر الدرامى فى مسرحيات لندا.

ويستمد لندا انماطه وقوالبه المسرحية من التقاليد المسرحية الاوربية [١١] ففى مسرحياته الثلاث الأولى يقدم لندا سلسلة من شخصيات ثابته بسيطة مثل دافيد فى مسرحية «باركوخفا» ويوسبوس فى مسرحية «نهاية القدس» والشخصية الوحيدة التى تشذ عن الأنماط المتعارض عليها هى شخصية يوسف بن متتياهو فى مسرحية «هوردوس» حيث تتغير هذه الشخصية وتتجسد فيها جوانب مختلفة. ففى البداية يظهر فى صورة من تتملكه الشفقة على ابناء شعبه :

בראותי בני עמי נופלים לפי חרב יאנח גם לב ויתפרץ בירבי [١٢]

لدى رؤيتى ابناء شعبى يسقطون ويفنون ويتأوه أيضا قلبى ويتمزق بين ظهرانى لكنه يحيك بعد ذلك هو ودوميتيان المؤمرات التى تؤدى إلى احراق الهيكل المقدس مبررا ذلك بالقول :

אז תשוב גם יהודה להיות ממשלה והמורדים ירימו ראשם
ובגאווה יחרימו אויביהם .

حينئذ تعود أيضا يهودا لتصبح حكومة، ويرفع المتمردون رأسهم بفخر ويقاطعون اعدائهم. [١٣]

وتظهر في مسرحيات لندا الشخصيات التى تطلب الصفح والمغفرة والشخصيات المثيرة للشفقة، وهى ضحية الشخصيات المتأمرة، مثل شخصية برنيكا فى مسرحية «نهاية القدس» وهى ضحية الصراع بين الكرامة والحب، ومريام فى مسرحية «هوردوس» (١٤). كما يقدم لندا شخصيات لا تشارك فى الحدث ومساره بل تفسر المسارات التاريخية التى تأتى وراء الأحداث الفعلية. مثل الربى عقيفا والربى يوحنان بن زكاى وهيلل فى المسرحيات الثلاث سالفة الذكر (١٥). هذا بالإضافة إلى استخدام لندا شخصيات ثانوية فى ادوار لربط الحدث. ولابد من الاشارة إلى أن ابطال مسرحيات لندا التاريخية يفكرون أكثر مما يعملون، يقومون بدور توفيقى فى الصراع الذى يدور من خلال احداث هذه المسرحيات. وهناك سمة بارزة لشخصيات لندا وهى كونها تنتمى إلى مستوى اجتماعى مرتفع وجمهور مسرحياته غير محددة الاطار أو الهوية بل يسير وراء ابناء الطبقات العليا ومع ذلك نجده فى أعمال أخرى يستخدم شخصيات ثابتة الهوية محدودة الاطار كما هو الحال فى مسرحية «الدم بالدم».

ومن الخصائص الاخرى لمسرحيات لندا استخدامه للمونولوج بكثرة الأمر الذى يؤثر على الحدث الرئيسى، خاصة المونولوجات التى تستخدم الاسلوب الخطابى. (١٦)

واستخدامه كذلك لاساليب مستمدة من العهد القديم مثل ما جاء فى مسرحية «باركوخفا» (ص ١٢)، השה הנדחה «الشاة الضالة» حسبما جاء فى سفر ميخا ٤ : ٦ وحزقيال ٣٤ : ١٦ חרב משכלת جاء فى (التثنية ٣٢ : ٢٥) ، דב שכול صموئيل الثانى ١٧ : ٨ זאב ערב حسبما جاء فى صنفيا ٣ : ٣ وفى حبقوق ١: ٨. فكل هذه المصطلحات والنظم الداخلى لخلق تأثيرات نغمية مثل צרה, רחבה ,עמוקה فى مسرحية نهاية القدس (ص٩) ومثل תכעסי כעס ותרעמי רעם ستغضبين غضبا وسترعدين رعدا (نهاية القدس، ص ٢٢).

وعلى الرغم من تأثره بلغة العهد القديم واسلوبه الا أنه استطاع فى بعض

الأعمال استخدام اساليب لغوية تتلاءم مع الكتابة المسرحية فى مسرحيتى דון יצחק אברבנאל «دون يتسحاق افربنئيل» דון יצחק אברבנאל בעש"ם «باعال شيم طوف» مبتعدا عن استخدام لغة العهد القديم.(١٧)

منيير فونر (١٨٥٨ - ١٩٣٦):

ولد فونر فى برينسك وتوفى فى لودز يعتبر منيير فونر من الكتاب المسرحيين الذين امتد انتاجهم من مطلع القرن العشرين وحتى أواخر الثلاثينيات وبرز فى مجال كتابة المسرحيات التاريخية التى تعالج مسائل التاريخ اليهودى، ومن أبرزها «بيت عيلى» (١٨) (وارسو ١٩٠٢) «ويوسف ديلارينا» (١٩٠٤)، «موت هوردوس» (١٩٢٨)، «يهودا بن حزقيا هو هاجاليلى» (١٩٢١)، «أيام هوردوس» (١٩١٣).

* الخصائص الفنية لمسرحيات فونر:

فى المسرحية الأولى «بيت عيلى» يجمع فونر بين اتجاهين بنيويين لا يتزجان(١٩): إنه يطرح حركة تاريخية على خشبة المسرح على طريقة المسرحية التاريخية (الصراع بين اليهود والفلستيين والصراع الداخلى بين أنبياء الحقيقة وأنبياء الكذب، تضم هذه البنية الموضوع الفكرى للمسرحية كذلك صياغة حدث ميلودرامى فى داخل البنية المسرحية، مما يدل على أن فونر يعوزه الوعى المسرحى إلى حد ما، فهو يحاول تجسيد حركة تاريخية عن طريق حدث ميلودرامى، يتصدره شخص أعمى (موليئيل) وزوجته (افيجيل) وابنا عيلى (بنحاس وحوفنى). والموضوع التاريخى هو الانحطاط الاخلاقى فى معسكر العبريين وتوجيه الأنبياء إلى معسكر الفلستيين، نجدها حالات موت وعمى وخيانه تضفى على الموضوع التاريخى السمات الميلودرامية. كما أن الحدث يطمس فى النهاية الفكرة الرئيسية للمسرحية، رغم أن فونر يتغلب إلى حد ما عن طريق اسلوبه المبتكر على بعض العيوب الفنية التى تظهر فى تفكك بنية المسرحية. وهو عن طريق الأسلوب ويحقق لها الترابط

والوحدة الاسلوبية. (٢٠)

وتتكشف المشاكل النابعة عن عدم ارتباط فونر بالمسرح فى مسرحيته «يوسف ديلارنيا» حيث لم ينجح في ربط احداث موضوع المسرحية، والذى هو العلاقات بين اليهود و«الجوييم»، ولا يتم بالتالى تجسيده فى تعبير مسرحى. وتكمن نقطة الضعف الرئيسية فى مسرحيات فونر فى أساليب صياغة الشخصيات. فشخصيات مسرحية «يوسف ديلارنيا» مصاغة حسب ما هو مألوف ومتعارف عليه. البطل يوسف قريب من شخصية المغرور الذى يفقده غروره صوابه ودينه (ص ١٠٠ - ١٠٣). والبطلة هيلينا هى أما «متوسلة». وأما «امراه مغوية» بالإضافة إلى شخصيات اخرى مألوفه مهمتها فقط دفع أحداث المسرحية.

ويبرز فى مسرحيات فونر التى تتناول التاريخ اليهودى في أيام الهيكل الثانى(٢١) الميل إلى تكوين الشخصيات بقدر معين من الإبداع (٢٢) خاصة فى مسرحيتى «أيام هوردوس الأخيرة» و «موت هوردوس» ففى كلتا المسرحيتين تقدم شخصية هوردوس بشكل واضح لا لبس فيه شخصية متآمرة فى المجال الاجتماعى «أيام هوردوس الأخيرة»، (ص ٢٧ - ٢٨) وشخصية المغرور التراجيدى فى مسرحية «موت هوردوس» وقد حاول فونر ان ينوع قليلا فى أساليب تكوين الشخصيات فى مسرحية «يهودا بن حزقيا هو هاجليلى»، حيث تسود نظرة اكثر رومانسية إلى مكانة ابطاله الاجتماعية. وفى معظم المسرحيات يقدم جماهير الشعب من خلال محاولة اعطائها مكانة بطولية. يهودا بن حزقيا هو ابرز مظهر على البطل الشعبى فى مسرحياته. (٢٣)

غير أن اساليب تكوين الشخصية لدى فونر ضئيلة جدا. ففى أكثر مسرحياته يؤكد شخصية البطل الذى يرافق الحدث ويقوم بدور ممثل الأمة التى تحارب من أجل حريتها. ويعتبر فونر من الكتاب المسرحيين الذين يولون اهتماما معينا بالحوار فى

مسرحياتهم. وان كنا نلاحظ فى مسرحية «يوسف ديلارنيا» خصائص من أبرزها طول المونولوجات وقلة الحوارات الدرامية واستخدام لغة الحوار المألوفة إلا أن فونر يظهر فى مسرحية «بيت عيلى» خصائص مستقلة فى أسلوبه الدرامى، وان كانت لغته التصويرية ليست ذات وظيفة دلالية.

وتتضح بعض الخصائص المميزة للتصوير الشعرى فى مؤلفات فونر من خلال مقطع من مسرحية «بيت عيلى» :

בבשרינו שלח רזון והן השני כעגלי מרבק ואיך לא נמצאו חן
בעיני נשינו ובנותינו

أصاب الهزال اجسامنا وهن استرخوا كعجول تسمين فكيف لا يعجبون نسائنا وبناتنا. (٢٤)

فالمقطع مكون من جملة تقريرية واحدة وسؤالين بلاغيين وفيه نظم داخلى. كما انه يستخدم اسلوبا بلاغيا فى مقطع آخر من نفس المسرحية يصف فيه فظاعة ابنى عيلى :

עוף השמים ישמיע דבר ובסיס מעץ יתן קול, מקרקע הים תצוף
תועבה כשמן על פני המים וגלי הים ישיתו בה בהמיתם ואוזן
עובר אניות בלב ים תקשב ותדע. גם השמש ממרום תשקיף
ותראה וסיפרה לכוכבי אור באוזני הרוח אשר יפוח ויביע באזני
אדם מבין, ונודע הדבר בכל הארץ

طيور السماء ستقول شيئا والسر لابد مكتشف من قاع البحر ستطفو الفظاعة كالزيت على سطح الماء وامواج البحر ستتحدث عن هذا فى هديرها وستصغى وستعرف اذان العابرين فى السفن. والشمس كذلك من عليائها ستراقب وسترى وستحكى لكواكب المضيئة فى أذان الريح التى ستنشر ذلك وتنقله إلى مسامع

الإنسان الذى يعى، ويصبح الأمر معروفا فى كل الأرض. [٢٥] نجد هنا بنية بلاغية بدايتها موازنات مجسدة عن طريق الربط بين تشبهين وردا فى العهد القديم بعيدان عن بعضهما فى المصدر (طير السماء ينقل الصوت والسر لابد مكتشف وذو الجناح يخبر بالأمر سفر الجامعة ١٠ : ٢٠ و «الحجر يصرخ من الحائط حبقوق ٢ : ١١. يصاحب هذا لغة تصويرية تجسد الموضوع لرسم مشهد كامل، واستخدام حيل بلاغية لخلق تأثيرات ملائمة وعبارات اصطلاحية من العهد القديم هذا بالإضافة إلى تأثر فونر بالخلفية الشعرية لعصره خصوصا قصائد بياليق [٢٥] حيث عاصر فونر عدة أجيال وحيث نجح فى التحرر من تقاليد شعر فترة «أحباء صهيون». [٢٦]

وعلى الرغم من أن فونر لم يحقق انجازات بارزة فى استيعاب الموضوع صياغة الحدث وفى تشكيل الشخصيات إلا أنه حاول صياغة لغة مسرحية خاصة به وابرز سماتها التطابقات الايقاعية المبالغة المثيرة للعطف، التصوير الشعرى المصاغ كوحدة درامية والحدة البلاغية محاولا بذلك كسر التقاليد المألوفة، لكن أشكال الحوار ومكانها في الحدث ينقصها الأعداد الجيد. ولذلك فان مسرحيات فونر لا تتميز بالتنظيم الجيد لاساليب الحوار، بل بالاسلوب التصويرى الذى يخلق توترات درامية على المشاهد التصويرية المتصلة. [٢٧]

هارى ساكلر (١٨٨٣ -) :

ولد هارى ساكلر فى جاليتسيا ببولندا عام (١٨٨٣)، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة فى سنة (١٩٠٢). كتب مؤلفات باللغة العبرية وباليديش. عمل سكرتير للطائفة اليهودية فى نيويورك (من ١٩١٧ - ١٩١٨) وعضو فى هيئة المنظمة الصهيونية فى أمريكا فى الفترة من (١٩١٨ - ١٩٢٣). وسكرتير ادارى لجمعية التعليم اليهودية (١٩٢٣ - ١٩٢٦) ثم سكرتير تنفيذى للجمعية اليهودية فى بروكلين (١٩٤٠ - ١٩٤٤) وعضو فى المكتب التنفيذى لمنظمة «الجوينت» [٢٨] (١٩٤٥ - ١٩٥٥) وبعد اعتزاله العمل فى سنة ١٩٥٥ كرس نفسه للكتابه.

ويعتبر ساكلر من أبرز ممثلى النهج التاريخى فى الأدب العبرى [٢٩] فى الولايات المتحدة واغزرهم انتاجا. وكان يسعى من خلال اعماله إلى سبر اغوار الوجود اليهودى [٣٠] وقد حاول فى القصة والرواية والمسرحية والمقال خلق صورة شاملة لليهود عبر الاجيال، واكد فى المقام الأول على ما اعتبره قوة وبراءة القادة الروحيين لليهودية [٣١]. ومع أن معظم كتاباته باللغة العبرية وباليديش، إلا أن أحسن رواياته وهى Festival at Meron (١٩٣٥) نشرت باللغة الانجليزية وهى تصور فترة ثورة باركوخفا [٣٢] وهى عبارة عن قصة خيالية فى معظمها حيث أن المصادر الأولية لهذه الفترة نادرة والشخصية الرئيسية فيها هى شمعون بن يوحاى. [٣٣]

وتشمل أعمال ساكلر الأدبية على روايات مثل :

«بين ارض وسماء» (١٩٦٤)، «سيفر هاميتسوت» (١٩٤٣) وتسع مسرحيات وموضوعاته مستمدة من التاريخ القديم لليهود وكذلك من التاريخ اليهودى الحديث مثل وضع المهاجرين فى الولايات المتحدة الأمريكية.

* الإنتاج المسرحى لساكلر :

يعالج ساكلر فى مسرحياته مسألة الخلاص، ومسألة مكانة الشعب اليهودى بين الشعوب والصدامات الداخلية بين التقاليد اليهودية ومعارضيها. ومن ابرز مسرحياته : «يوسى من يوكرات» (١٩٢١). «سفر الصدّيق» (١٩٣٦)، «مسيح على غرار امريكا» (١٩٣٣)، «أشمداى ملكا» (١٩٤٨) «تجاه الشرق» (١٩٤٤)، «الطريق إلى الله». وقد كتبت باليديش وبالانجليزية، راحاف (١٩٤٤)، «المتنبئ يرى نهايته» (١٩٣٣) وبالعبرية : «اضواء من الظلام» (١٩٣٦)، «بخور فى انف الشيطان» (١٩٣٨)، «المدينة الازلية» (١٩١٩). وقد ترجم ساكلر معظم مسرحياته المكتوبة بلغة غير العبرية إلى اللغة العبرية ما عدا مسرحيتى «الطريق إلى الله»، «يزكور». [٣٤]

* الخصائص الفنية لمسرحيات ساكلر :

وقد حرص ساكلر على اعداد مسرحياته فى صورة تجعلها تصلح للعرض على خشبة المسرح، ومن أبرز المسرحيات فى هذا المضمار مسرحية «يوسى من يوكرات» التى كتبت باليديش (١٩١٧) ثم ترجمها المؤلف إلى العبرية (١٩٢١) وهى تعتبر من أهم المسرحيات فى الأدب العبرى (٣٥) حيث حاول ساكلر أن يرفع من مستوى الحدث إلا أن مستوى الحوار والشخصيات التى تقوم بتفسير الحدث لم تنجح مطلقا فى الارتفاع إلى مستوى الحدث. (٣٦)

وتعالج المسرحية الصراع بين الجسد والروح بين الغريزة والقانون. وهى مسرحية مبنية على وحدة المكان واستمرارية الزمن. ويظهر الطابع المسرحى للمسرحية فى العديد من التفاصيل، حيث تبدأ المسرحية بدخول الناسك الاجنبى عيليش الذى يتناقش مع الحاخام يوسى حول حرفية القانون والمرونة فى الحكم.

ويتطور الحدث فى المسرحية مع ظهور اورزيلا ابنة الحاخام يوس والتى تسير وراء غريزتها ولا تحذو حذو ابيها. ويطيل ساكلر الحوار المسرحى من أجل زيادة التوتر المسرحى الذى يصل إلى ذروته بدخول الحاخام يوسى في صراع مع ابنته وعشيقها، ويظهر ساكلر قدرته المسرحية فى تأخيره للحدث الرئيسى للمسرحية وعمليات الربط الجيدة لمسار الأحداث والدوافع، وتنتهى المسرحية بعملية قتل، وهى عنصر مروع ومن معالم البنية المسرحية والهدف منه اعطاء المسرحية عمقا مأساويا، ومع أن المؤلف نجح فى الاعداد الجيد للحدث إلا أنه اخفق فى إيراد تفاصيل تصويرية كافية لكى يملأ اطار الحدث ويميل ساكلر إلى الحفاظ على استمرارية ووحدة الحدث والسياق المنطقى الذى يعطى للمسرحية مغزى كما هو الحال فى مسرحية «المتنبئ يرى نهايته» كما يلاحظ أيضا وجود هوة بين الموضوع الفكرى والحدث كما ظهر ذلك فى مسرحية «راحاف» وهى تعرض تخبطات البطلة راحاف بين ابناى ملك اريحا (٣٧) وبين مواقف ابيها.

ومن بين خصائص مسرحيات ساكلر عرض الأحداث حسب تسلسلها الزمنى من خلال ربط معين بمشاكل واقعية كما هو الحال فى مسرحية «أضواء من الظلام» حيث ربط بين موضوع المسرحية وبين أحداث وقعت فى المانيا فى (١٩٣٦) فى حادث هجوم جماعة باطميليخ على الجيتو اليهودى ومواجهة اليهود لذلك ثم خروج اليهود من فرانكفورت، وما أدى إليه من نتائج اقتصادية سيئة ويبرز هنا ترابط مسارا لأحداث الذى يعطى المسرحية بنية متماسكة.

ومن الخصائص النبوية البارزة لهذه المسرحية [٣٨] الكاتب المسرحى يكثر من جلب جماهير على خشبة المسرح، جماهير ذات معنيين : شخصيات تظهر باسمائها الكاملة، لكنها تمثل الجمهور العريض وليست نشطة فى الحدث من ناحية (مثل شبتاى صانع السروج، ليمل الصانغ، افا اريخا وغيرهم من الجانب اليهودى، سبور صاحب المطبعة صهر الحداد وجرنجروس صاحب الحانة من الجانب غير اليهودى)، وشخصيات غفل من الاسم تظهر كجمهور الذى يتزعمه وتمكن الأول من تبرير عمل الجمهور تبريرا نظريا : باطميليخ يخطب أمام انصاره ويهود فرانكفورت في أن معا [٣٩]، أو يشعياهو هوروفيتس الذى يشجع ويرفع معنويات المطرودين. [٤٠]

لقد سيطر ساكلر على مؤثرات ميلودرامية مختلفة استطاع أن ينسج بواسطتها خيط الحدث الشخصى ويكمل المسار التاريخى الوثائقى. [٤١]

كما اجاد ساكلر فى عرض أوضاع هزلية أعطت المسرحية بعدا انسانيا وحيويا. ويتمثل العنصر الهزلى الكوميدى مثلا فى علاقات آفا اريخا والتيس [٤٢] أو فى ترديد ليمل للمزامير وافا اريخا والتيس اثناء حراسة الجيتو اليهود [٤٣] وتظهر عناصر كوميدية أثناء صعود شخصيات من الجمهور إلى خشبة المسرح.

ويبرز العنصر الكوميدى لدى ساكلر فى مسرحية «مسيح على غرار امريكا» والتى تدور حول حب مردخاى عمانوئيل نوح لاسترد جكسون رسالة عمانوئيل الصهيونية تؤدى إلى فشل علاقتهما، لأن والدها والحاخام بيتشوتوك لا ينظران

بارتيـاح إلى هذه الرسـالة، وعلى ذلك فـان زواج الاثنين مـرتبط بفـشـل الاتجـاه الصهيوني. وتتجسد القوة النبوية لهذه المسرحية فى حوارات الأبطال الثانويين (فرد وكـارزوفـان دورن) التى يخلق سـاكلر بواسطتـهـا الجـو الشـعـبى الكومـيـدى. وهناك خصـائص مماثلة في مـسـرحيـة «سـفـر الصّديق» فـالشـخـصـيـات الرئيـسـيـة فى هذه المسـرحيـة هى : الصـدّيق ليـلا وهيـشل. ويجرى بواسطتـهـا الصـراع بين قـوى النور الصدّيق وبين قوى الظلام (الغجرى) حول نفسية هيشل، الذى من المفترض أن يصبح خليفة للصدّيق وإلى جانب الحدث الرئيسى يكثر المؤلف من المقاطع الواقـعية المشبعة بالفكاهة الشـعبيـة. ويقوم الحـدث كله على التنكر الكوميـدى للصـديق فى صـورة صاحب عربة.

ومن خصائص مسرحيات ساكلر الاكثار من الشخصيات الثانوية والإضافية التى لا تتعلق مباشرة بالحدث، وينحصر كل دورها فى عرض الواقع.

وقد نجح ساكلر فى تقديم عرض أصيل للشخصيات واساليب تلوينها والدمج بين الشـخصـيات الرومـانسيـة وبين مظاهرها الواقـعيـة (٤٤) والميل إلى اسـاليب غـيـر مباشرة فى تكوين الشخصيات مما يؤدى إلى ظهور الشخصيات من وجهات نظر مختلفة. كما أن من خصائص مسرحياته ان صورة البطل لا تظهر بشكل مقولب، على الرغم من انهـا بسيطة فى معظمهـا، ويتـمـثل ذلك فى ابطال مـسـرحيـاته : «المتنبئ يرى نهـايتـه» «سـفـر الصّديق» و«تجاه الشرق»، وهـم ايتـسيـكل، هيـشل والصّديق، فلكل واحدة من الشـخـصيـات الثلاث صورتهـا الخاصة. ومن خصـائص مسرحيات ساكلر ايضـا ازدواجية دور الأبطال الثانويين ويتـجسد ذلك فى شخصيـة آبايودين فهو بطل متآمر يقتل زميله وهو ضحية حبيبته ومعلمه (٤٥). وشيـلا يظهر كشرير ويصبح ضحية لزميله (٤٦) فساكلر يتغلب على قولبة ابطاله باسلوب العرض المتعدد المعانى لهؤلاء الأبطال فى الحدث ونظرتهم إلى العالم، مستمدا ذلك من الواقع الاجتماعى التاريخى.

كمـا أن تجسيدا لشخصيته الرئيـسيـة عن طريق الشـخصـيات الثـانـوية التى

تبررها وتعطيها وجودا زمنيا ومكانيا ملموسا، هي سمة مميزة لمسرحية ساكلر الواقعية «مسيح على غرار امريكا». فشخصية المسرحية، نوح، هي شخصية كوميدية ساذجة تتخبط بين رسالتها وحبها. يتم تجسيدها عن طريق الشخصيات المضادة لها والتي يمثلها في هذه المسرحية الحاخام بيتشوتو ودجكسون وبطلة المسرحية استر.

وحاول ساكلر في مسرحية «بخور في انف الشيطان» تجسيد عالم رجال «القبالا» (٤٧) عن طريق الشخصيات الثانوية من اتباع يوسف «القباليون» وغيرهم، لكن نجاح ساكلر في المسرحيات المستمدة من العهد القديم ورموزه اقل من نجاحه في المسرحيات الواقعية، مع ان ساكلر قد قدم مساهمة مهمة في دفع وتقديم اساليب صياغة الشخصيات في المسرحية العبرية (٤٨)، ومصدر حيوية الشخصيات في مسرحيات ساكلر، يكمن في العرض الواقعي للشخصيات النمطية، وتقوم هذه الواقعية على اسلوب العرض السيكولوجي وكذلك كثرة الشخصيات الثانوية التي توضحها. وعلى ذلك فان المسرحيات الصوفية الرمزية «المدينة الازلية»، «بخور في أنف الشيطان»، «أشمداي ملكا»، ليست مهمة مثل المسرحيات الواقعية. يضع ساكلر في هذه المسرحيات شخصيات شيطانية : المصاب بالجزام في مسرحية «المدينة الازلية»، «سمائيل وليليث في «بخور في أنف الشيطان»، أشمداي وبات شيفع «أشمداري ملكا» في مواجهة أبطال بسطاء يتحلون بالنزاهة (عطرا يوسف وشلومو). وكما سبق أن ذكرنا أبطال ساكلر يستمدون حويتهم من الواقع الشعبي الذي تعرضه الشخصيات الثانوية والإضافية، وتعتبر مسرحيته «يوسي من يوكرات» نموذج رئيسي في أسلوب صياغة الشخصيات الثابتة في المسريحة العبرية التاريخية. (٤٩)

ومن خصائص مسرحيات ساكلر هو استيعابه لأحداث مسرحياته في أساليب الحوا، كما هو الحال في مسرحية «يوسي من يوكرات» (٥٠) وفي مسرحية «المتنبئ يرى نهايته» (٥١) وكذلك في مسرحيات مثل «بخور في أنف الشيطان» (٥٢) وبخاصة الحوار بين رجال القبالا. وتمكن أهمية انتاج ساكلر المسرحي في صياغة الحدث وفي الأداء التام للحوار الذي يخدمه، أي استخدام الحوار بشكل يخدم العمل

المسرحى خاصة فى مجال الحوار المتعدد الشخصيات.

متيتياهو شوهام (١٨٩٣ - ١٩٣٧) :

ولد شوهام فى بولندا عام (١٨٩٣) وهاجر إلى فلسطين فى سنة (١٩٣٠) ثم عاد إلى بولندا بعد ذلك بعامين، عمل رئيسا لجمعية المؤلفين العبريين لمدة ثلاث سنوات. وساعد فى تحرير مجلة «عاموديم» النصف شهرية قام بالتدريس فى معهد الدراسات اليهودية فى وارسو. نشرت مؤلفاته فى مجلات «هاتكوفا»، «موزنايم»، «جليونوت»، «كتوفيم».

وقد صدر لشوهام مسرحيتان هما : «صور والقدس» و«لا تصنع لك آلهة من حديد» فى طبعتين مستقلتين. وتدور المسرحيتان حول الصراع بين اليهودية وعبادة الأوثان وبين الانغماس فى الشهوات الجنسية والروحانية وبين حب الحرب والرغبة فى السلام. نشر مؤلفاته الأخرى فى مجموعة فى سنة (١٩٦٥) [٥٣] بدأ عمله الأدبى بكتابه شعر درامى غنائى، وكانت الموضوعات الرئيسية التى عالجها الحب وموضوعات العهد القديم مستخدما اسلوبا ومفردات مهجورة ووجوها غريبة الأطوار فى المجال الخطابى والدراما الرمزية. وكان يسيطر على شعره المفهوم الأسطورى للحب والعلاقات الإنسانية والتاريخ اليهودى، كما هو الحال فى مسرحية حب (١٩٢٤).

* الإنتاج المسرحى لشوهام :

ومن أهم مسرحيات شوهام : «شولاميت» (١٩١٩)، نشرت فى مجلة هاتكوفا العدد ٢٤، «ناجوحوت» (١٩٢٠) هاتكوفا : ٢٤، «كاتسير» (١٩٢١، هاتكوفا : ٩) ברית (١٩٢٣، هاتكوفا : ١٩)، יריחו (١٩٢٤)، (هاتكوفا : ٢٠)، בלעם (١٩٢٨ - ١٩٢٩)، هاتكوفا : ٢٣٣ - ٢٥)، «صور والقدس» (١٩٣٣)، «لاتصنع لك آلهة من حديد» (١٩٣٧)، «قديش» (١٩٣١)، موزنايم : ٣) كما نشر شعرا مرسلا مثل : «إلى الملك» (هاتكوفا : ٦ (١٩٢٠)، נודדים (هاتكوفا) : ٦ (١٩٢٠).

يعتبر شوهام واحدا من أكبر كتاب الدراما فى الأدب العبرى [٥٤] تتناول مسرحياته الشعرية الأربع : «اريحا»، «بلعام»، «صور والقدس»، و«لا تصنع لك آلهة من حديد»، الموضوعات المتعلقة بالعهد القديم على خلفية المشاكل اليهودية الدائمة وجميعها تتسم بميل المؤلف وولعه بجعل الأبطال يعبرون عن الآراء المتناقضة بالنسبة للمصير اليهودى. [٥٥]

أما مسرحية «اريحا» فتعالج وضع سقوط اريحا فى قالب درامى الشخصيتان الرئيسيتان عاخان العبرى وراحاف من اريحا ينجذبان إلى بعضهما ويكان حبهما رمزا للتجاذب بين حضارة اريحا البائدة المتفسخة وحضارة الصحراء العبرية المفعمة بالحيوية والحياة حسبما يصورها عاخان هو بطل المسرحية، بينما بنحاس الكاهن الذى يحكم عليه بالموت بسبب حبه لامرأة أجنبية، هو الشرير فى المسرحية. ويريد شوهام أن يقول ان خلاص «الأمة» يعتمد على اندماج هاتين الحضارتين، وعند اقتراب نهاية المسرحية يعلن الداد وميداد وهما الوريثان الروحيان لموشيه أن رسالة الأمة اليهودية رسالة عالمية وتعد الجميع بالخلاص وليست رسالة خاصة محدودة كما فهمها الكاهن بنحاس. [٥٦]

أما فى مسرحية «بلعام» فيقدم شوهام العلاقة بين رمزى العبرى وكزبى المرأة المدينية على نحو ايجابى، وهى علاقة يمنعها الكاهن. بنحاس الذى يعارض الارتباط بينهما ينهره موشيه الذى يوافق على الحب بين الشباب. لكن فى النهاية يقوم الكاهن المتعصب بقتل الاثنين. لكن الموضوع الأساسى للمسرحية يكمن فى العقدة الثانوية الا وهى الصراع بين بلعام نبى الظلام وموشيه نبى النور ثم خروج بلعام فى النهاية من الخطيئة وانبعاثه الروحى وتطهره (٥٧) كان بلعام قد نشأ مع موشيه ثن أصبح غريبا عنه بسبب الحسد، لكن قبل موت بلعام يتم خلاصة من ظلامه ويتقبل تعاليم صديقه. ومباركة بلعام بهذه الطريقة تفسر على أنها انتصار النور الداخلى فى قلبه على الظلام الذى كان يحيط به.

إن بنية المسرحية بعقيدتيها معقدة. الحدث يتمحور حول العقدة الرئيسية (كزبى وزمرى) التى هى فى الأساس دراما المكيدة، بينما العقدة الثانوية تحل من خلال مناجاة بلعام الطويلة والاستطرادية لنفسه، هذه المفاجاه تؤدى إلى اضعاف التأثير

الدرامى للمسرحية ولكنها تزيد دون شك فى شاعريتها. (٥٨)

أما مسرحية «صور والقدس» فقد كتبت خلال اقامة متيتياهو شوهام فى فلسطين، وهى تجربة يبدو أنها غيرت كثيرا من أفكاره بشأن العلاقات بين اليهود و«الاغيار» (٥٩). فى المسرحيات السابقة كانت هذه العلاقات تعرض على أنها علاقات تجاذب لكنها لأن علاقات تباعد وانفصال. ولا يمكن ان تكون هناك أية رابطة بين النبى إيلياهو وبين ايزيفل (٦٠) لأنها تنتمى إلى حضارة اجنبية. واليشع الذى كان فى البداية يراود ايزيفل عن نفسها يتعد عنها الآن عندما يلتقى ابناء الخلاص. واحيقار بنى صور يتوقع أن حضارة صور لن تسيطر على حضارة اليهود إلى أن يحصل الزواج بين إيل وعشتروت. لكن الموضوع المركزى للمسرحية هو «تميز الأمة العبرية» (٦١) بعد التركيز ينصب على الارتباط المأساوى الذى يتملك الأبطال رغم محرمات المجتمع، بل إنه انتقل إلى انكار الذات من قبل اليشع، الذى ينتصر على نزاوته ويرفض اغراءات ايزيفل لصالح مثاله الروحى، كما أن المسرحية تشهد تقدما فنيا ملحوظا (٦٢) يبدو فى العناصر الاستطرادية وحيوية الحوار واستعمال التكتيك الدرامى مثل الايمائية والمشاهد الجماهيرية.

أما المسرحية الشعرية الرابعة وهى «لاتصنع لك آلهة من حديد» فتمثل تغييرا بارزا فى أساليب شوهام ونظرته، فالعناصر المجازية التى كانت أقل بروزا فى مسرحية «بلعام» أصبحت الان تأخذ الأولوية على العناصر الرمزية التى كانت تتصف بها المسرحيات السابقة [٦٣] وإلى جانب الشخصيات الأسطورية التى تمثل مفهومى الأمة والعرق يقف البطلان ابراهام وجوج اللذان يشخصان فكرتين تاريخيتين: ابراهام يشخص المثال النبوى للخلاص الاجتماعى وجوج يمثل المفهوم العنصرى الذى يتول بان جميع السلالات أو الأعراق ينبغى ان تكون خاضعة للعرق الشمالى، أن اصداء العنصرية الأرية والنازية تظهر بوضوح فى مجرى صراعهما. وهذا يقود إلى ظهور العديد من المفارقات التاريخية فالرجل العادى الذى يمثله لوط، الذى يجرى سحقه بين القوتين المتعارضتين، يشعر بان عليه أن يتخلى عن كل أمل فى الخلاص فى المستقبل البعيد لأن النضال من أجل الخلاص فى هذه الحياة يمكن أن ينطوى على

كارثة. (٦٤)

ومن الناحية الفنية تعتبر هذه المسرحية الأخيرة من أكثر أعمال شوهام تعقيدا إذ تجمع بين عقدة حب ومكيدة تتعلق بسارة وهاجر وبنات لوط، التى تجرى أحداثها فى ظل البنية المجازية للصراع الذى لا يتوقف بين ابراهام وجوج. هذه المسرحية هى خليط من الأساليب المهجورة البدائية والايديولوجية التعبيرية. إن لغة شوهام واساليبه المهجورة وفقراته التأملية الطويلة تجعل مسرحياته غير ملائمة للعرض المسرحى. لكن نزعته الأيديولوجية المرتبطة بمفهوم مفرق فى الخيال بالنسبة للأوضاع التاريخية وأسلوبه المبتكر ونظرته المعقدة قد أعطته مكانا رئيسيا مركزيا فى تاريخ الدراما والشعر العبرى. ومع أن معظم شخصياته رمزية فان التوتر الايديولوجى والعاطفى بينها يولد مناخا دراميا قويا لا يعتمد على النجاح المسرحى فقط. (٦٥)

ويقول بعض النقاد ان شوهام لا يعالج فى الواقع موضوع الشعب اليهودى التاريخى، ومحاولة خلق أسطورة قومية جديدة لليهودى العلمانى ابن الغرب أكثر من محاولته فهم رأى الأمة الحقيقية وعليه فلا يمكن اعتبار انتاج شوهام على أنه اعتراف يهودى استيقظ من حلم أوربا، بل محاولة يهودى غربى اقتلع من التقاليد اليهودية الكاملة، ليضع لنفسه تقاليد جديدة (٦٦). شوهام يعبر فى انتاجه إذا عن أوضاع اليهود من وجهة نظر يهودى غربى من خلال اسقاط تيارات فكرية معاصرة له على الماضى، وعن الروح اليهودية من خلال مواجهة وصراع مع أفكار ومدارس من المشكوك فيه أن تكون معاصرة للزمن الذى يتحدث عنه وهى بالتأكيد معاصرة لزمن كاتبها وهو يقول فى هذا الصدد : «فى كلا الأمور اتعمق فى الماضى لكى استوضح واستخرج لى من هناك ارادة صلبة، لم يوثر فيها بعد تفسخ الأجيال، ولم تظهر عليها بعد بوادره. فعندها لا اخاف من الانفصام وهى السمة المميزة للإنسان الحديث. الإنسان الحديث دائما فى وضع النزوع إلى الشك أنه لا يؤمن مائة فى المائة بكل ما يفعله. اننى اختار دائما الإنسان القديم لانه نفسه كان سليما، وليس هذا فحسب بل انه أيضا لم يفرق ولم يضع حدودا تفصل بين دائرة الخليقة (٦٧). شوهام يحاول إذا التوصل إلى إعادة تفسير غربى علمانى للروح اليهودية.

* الخصائص الفنية لمسرحيات شوهام :

تتسم مسرحيات شوهام بطابع فنى خاص به، وعلى ذلك فهناك خصائص مشتركة واضحة جدا فى كل مؤلفاته سواء من ناحية الموضوع أو من ناحية البنية المسرحية أو الأسلوب، من أبرزها تفضيل المسار الفكرى النظرى الشعرى على الحدث. وفى المسرحيات ذات الثلاثة فصول خصوصا مسرحياته الشعرية الأربع التى أشرنا إليها، نلاحظ أن بنية المسرحية تقوم على : إيضاح من عدة جوانب وزوايا للموضوع المعالج وصياغته الشعرية، طرح الموضوع فى الحدث ثم نظرة تقييمية عن طريق أبطال جدد أو أبطال ثانويين كمفسرين للحدث. وهذا يؤدى إلى تقليص الحدث لصالح المسار الفكرى.

ومن خصائص مسرحيات شوهام الطابع التفسيرى للمقدمة التى يستهل بها المسرحية، ويظهر ذلك جليا فى مسرحية «اريحا» التى تبدأ بعرض حصار «بنى إسرائيل» لاريحا والصراع بين الحضارتين المترتب على مع توضيح حدث الحصار من جهات نظر مختلفة عن طريق شخصيات مختلفة دون ان يكون بينها ارتباط سببى(٦٨) وكذلك الأمر فى مسرحية «بلعام». أما فى مسرحية «صور والقدس» فان المقدمة تتطرق إلى الحدث ومغزاه الرمزى وتبرر الصراع الذى يوشك أن يتجسد فى الحدث. (٦٩)

والخاصية المميزة لمعظم مسرحيات شوهام هى أن الحدث متوقع أو يجرى التنبؤيه أكثر من كونه مجسدا فى المسرحية، وهو لا يتطور داخليا بل يرتبط بالتنبؤات الخارجية. ففى مسرحية «اريحا» يستخدم الكاهن المصرى الساحرة، العراف وراحاف نفسها كشخصيات تنبؤية تظهر فى المقدمة وتتوقع خرابا لا يتجسد كاملا فى نهاية المسرحية (مسرحية اريخا)، (ص ٤٣١، ٤٣٨، ٤٣٩). وفى مسرحية «بلعام» تقوم «نوعا» بهذا الدور بالإضافة إلى تشاؤم بلعام نفسه (مسرحية بلعام ٥٤٤ -٥٤٦). وفى مسرحية «صور والقدس» يظهر هذا الأمر فى المقدمة (مسرحية صور والقدس،

ص ٥-٧). وكذلك أعمال «احيقار» وأقواله التى تتوقع النهائية من البداية (نفس المسرحية، ص٨٥). بيد أن مسرحية «لا تصنع لك آلهة من حديد» تتضاءل فيها التنبؤات بالنسبة للمستقبل القريب وتكثر بالنسبة للمستقبل البعيد التى لا تتعلق بالتطور الداخلى للحدث، بل بمستقبل الإنسانية. [٧٠]

الأحداث الدرامية الرئيسية فى مسرحية «اريحا» يؤتى بها إلى خشبة المسرح من الخارج [٧١] بشرى ظهور الشعب اليهودى وصورته الروحية، يأتى بها الكاهنان المؤابى والمدينى وبشرى اقتراب المختلفين يأتى بها عاخان وعتنئيل التحول عن طريق قوات يهودية إلى أريحا ومن ظهور الداد وميداد. [٧٢]

وفى مسرحية «بلعام» يتطور الحدث الرئيسى عن طريق ظهور بنحاس ويهوشوع (نفس المسرحية، ص ٦٥٥ وص ٦٥٩). وفى مسرحية «صور والقدس» نلاحظ ظهور قوى من الخارج : بن جيفر، روهام وعوزى يطاردون ايلياهو (صور والقدس ص ١٠) ثم ظهور احيقار بعد ذلك وكذلك الحال بالنسبة للحدث الرئيسى فى مسرحية «لاتصنع لك آلهة من حديد» والذى يدور حول هاجر، ساره وابراهيم، ثم حرب ملوك الشمال ضد ملك سدوم والصراع بين ابراهام وجوج. [٧٣]

ويكثر شوهام فى هذه المسرحيات من المسرحيات من الحيل المسرحية التى تخدم الحدث والتى تتمثل فى عمليات التنكر، كما جرى بالنسبة لها خان فى مسرحية «اريحا» فى الصراع بينه وبين بنحاس. وكذلك فى مسرحية «بلعام» نجد المكائد وعمليات التنكر واستراق السمع فى الحدث الرئيسى الذى محوره الحبيبان كزبى [٧٤] وزمرى [٧٥] وفى مسرحية «لا تصنع لك آلهة من حديد» نجد ميلا مسرحية بسيطة مثل التنكر والتصنت (نفس المسرحية ص ١٤٣ وص ١٨٦) هذا بالإضافة إلى العناصر التفسيرية.

ومن خصائص مسرحيات شوهام أيضا الدور الذى يلعبه الحوار والمونولوج فى تقدم الحدث فى قالب شعرى، خاصة وانهما يحتلان مكانا رئيسيا فى هذه

المسرحيات التى يعتبرها شاكيد أعمالا أدبية غير صالحة للعرض على خشبة المسرح[٧٦] فتقديم الفكرى وتقييمه أهم فى نظر شوهام من مظاهره فى الحدث الموضوع فى قالب مسرحى.

ومن السمات البارزة فى مسرحيات شوهام تمييز أبطال هذه المسرحيات بافكارهم التى يعبرون عنها وما يتمخض عن هذه الأفكار من مدلولات وأبعاد تفسيرية وهو يستخدم فى صياغة هذه الشخصيات الأسلوبية المجازى والرمزى، [٧٧] ويمكن ان نميز فى مسرحية «اريحا» بين عدة أنواع من الشخصيات : عاخان راحاف، بنحاس، وهى شخصيات متعددة الدلالات، وكذلك الكهنة المدينى والمؤابى والمصرى والداد وميداد.

عاخان يطرح صورة الصحراء، أما الكاهن فهو يمثل الشخصية التفسيرية التى تفسر الحرب بين القوى المتصارعة (نفس المسرحية، ص ٤٤١)، على انها حرب افكار وآلهة وان الإنسان فى بحث دائم عن آلهة تجلب عليه الخراب حيث يقول :ידכם קצרה מהושיע يدكم اقصر من ان تخلصه [٧٨].

وفى مسرحية «بلعام» البطل الرئيسى مرتبط برمز الظلام فى حين يرمز خصمه موشيه إلى النور ويدور الصراع بين النور والظلام وتكون الغلبة للنور فى النهاية. أما مسرحية «صور والقدس» فتجسد شخصيات من العهد القديم مثل ايزيفل (٧٩) وإيلياهو، اللذان يرمزان إلى المدينتين اللتين حملت المسرحية اسميهما : صور والقدس.

ويلاحظ في إطار خصائص مسرحيات شوهام إنه يقدم شخصيات ثنائية وتمثل تناقض الأفكار كما هو الحال فى مسرحية «اريحا» فى شخصيتى الكاهن المدينى والكاهن المؤابى اللذين يعبران عن نظرتين متناقضين الأول يقول بان بنى إسرائيل سوف ينتصرون والثانى يقول بان حرب الآلهة حرب ازلية ليس فيها غالب ومغلوب. وكذلك راحاف وعاخان الداد وميداد، وهذا يضفى على هذه الشخصيات الطابع الرمزى، ويجعلها تمثل واقعا يتخطى الزمان والمكان. [٨٠]

ومن أبرز الخصائص التى تنسب إلى مسرحيات متتياهو شوهام هى تميزها فى أساليب الحوار والمونولوج وترتيبها بشكل موحد فى كل المسرحيات والإطار الأسطورى المنفصل والتصوير الشعرى الذى يشكل مغزى المسرحيات ومضمونها.

علاوة ان المونولوج فى هذه المسرحيات يعبر عن وجهة نظر الأبطال الذين يقدمون انفسهم بواسطة هذه المونولوجات، ويظهر ذلك فى مونولوجات الكاهن المصرى فى مسرحية «اريحا» وكذلك فى سائر المسرحيات الشعرية لشوهام والتى اوردناها فى خلال هذا الفصل. وهناك من يعتبر المونولوجات والحوارات فى مسرحيات شوهام عقبة فى طريق عرض هذه المسرحيات على خشبة المسرح. [٨١] ذلك لان شوهام لا يجمع فى معظم الحوارات شخصيات متصادمة ولا يقدم معلومات عن حدث المسرحية بل يجرى بواسطتها نقاش بشكل عام بين البطلين اللذين يتحدثان عن موضوع مشترك، سواء أكان هذا الموضوع تصويرى أم فكرى.

*** أسلوب شوهام اللغوى :**

بالنسبة للأسلوب اللغوى فى مسرحيات شوهام نجده يستخدم أسلوبا معقدا من ناحية تركيب الجمل ويقلل جدا من استخدام أدوات الوصل المناسبة مما يؤدى بالتالى إلى صعوبة الاستيعاب المسرحى. كما أن الربط بين اسم المفعول والاسم فى حالة الاضافة هو سمة مميزة جدا لاسلوب مسرحياته، مثل : סתומי אל اسرار الله، דחופי צו-רפושי טיט (مسرحية اريحا ص ٤٤٤، ص ٤٣٩، ص ٤٥٧). وكذلك נפש עמומה- רז נצחים(مسرحية بلعام ص ٥٢٩)، נגוע רוח (مسرحية صور والقدس، ص ١٧٦)، שמוטת מולדת ואלהים. (مسرحية لا تصنع لك آلهة من حديد، ص ٢١) وغير ذلك، حيث أن هذا الأسلوب يوجه الاهتمام إلى الصفة بسبب تغيير مكانها فى بنية الجملة [٨٢]. كما يستخدم شوهام لغة العهد القديم والمشنا في أكثر مسرحياته. [٨٣]

وهناك صورة مميزة أخرى فى أسلوب شوهام اللغوى فى مسرحياته وهى طريقة صياغة صور الفعل. ويلاحظ فى مؤلفات شوهام عموما الميل إلى تصريف جذر

الفعل فى أوزان جديدة وبخاصة وزن פעל - פעל - התפעל حين عين الفعل مشددة وصياغة أوزان المجرد من الأفعال التى تظهر في أوزان اخرى (٨٤)، هكذا، مثلا، تصور الصور التالية فى وزن פעל فُعِّل فى الماضى : תלע صبغ باللون الأحمر، نُقى من الديدان רבב لطخ، بقع חשק ربط وشد، אחרاخر، שכך هدئ פחם فحم דדד ضحل، شطح. وصور اخرى فى وزن :פעל فعل : גזרحكم، قرر، قطع، יבל زرع الحبوب، רבב لطخ תלע وفى وزن התפעל انحى، ركع، התגהה ، تشابه، התמשל ترابط جيدا، התמשק تكور تدخرج התכדר

كما تنشأ أيضا صور جديدة فى وزن المجرد فعل والمزيد أفعل הפעיל مثل הלקיש اخر النضوج، הרכיך لين، لطف، وتمكن أهمية هذه الصور في أنها تخلق تأثيرا غريبا فى السياق وتوجه الاهتمام إلى صيغة الفعل.

وتتكرر فى مؤلفاته ظواهر اسلوبية اخرى مثل الاضافة المزدوجة : עפרת שררות בושמה(٨٥)، والربط بين الصفة كمضاف وبين اضافة عادية :דלות תאוות זקנה(٨٦) اى ذو شهوة شيخوخة عكرة وكذلك חסונת שריגי שרירים(٨٧) أى ذراع ذات عضلات مفتوله منيعة.

ويسهب شوهام فى استخدام الألوان والمظاهر الغريبة فى التصوير الشعرى في مسرحياته بالإضافة إلى استخدام الأوصاف المتعلقة بالعبادة والطقوس المستمدة من العهد القديم ويتجسد ميل فى هذا المجال فى العدد الكبير من الكهنة الذين يظهرون فى أدوار ثانوية فى مسرحياته : كاهن مصرى، كاهن اريحا، كاهن اريحا، كاهن مدينى وكاهن مؤابى وغيرهم، وكذلك فى عدد الأنبياء الذين يظهرون فى أدوار رئيسية وثانوية : الداد وميداد وموشيه وبلعام، ايلياهو، ابراهام وآخرون، ويؤكد هؤلاء وأولئك جانب العبادة فى مؤلفات شوهام. ويتم تجسيد قربان العبادة أيضا عن تصويرات الرائحة : מכושמי עדן מחוק ריח לחיה(٨٨)، فهذه صيغة تشبيهية المشبه هو جزء من جسم المحبوبة «وجنة» والمشبه به مواد جامدة وغريبة.

كذلك يكثر شوهام من مصطلحات الأزلية التى تظهر فى المسرحيات مثل : נצחים , שקט , אין סוף , סוד כל מהר وغيرها، وهى من خصائص التصوير الشعرى لديه. ومن استخدام الإطارات الأسطورية التى تتيح له صياغة تصويرات شعرية، مثل تصويرات النار والظمأ فى مسرحية «اريحا» فحضارة اريحا الهابطة تنشد النار التى تدمرها وتحييها والحضارة الصاعدة حضارة الصحراء متعطشة لان تروى ظمأها وتطفئ حيويتها. وكذلك استخدام الحيوان فى مجال التصوير الشعرى مثل «أسد الصحراء» و«ظبية اريحا»(٨٩) يستخدم شوهام هذا الاسلوب التصويرى لكى يدلل على الصراع بين حضارة الصحراء وحضارة المدينة.

وتعتبر مسرحية «بلعام» ابرز مثل على الاطار الاسطورى الذى يستخدمه شوهام، حيث يصور العلاقة بين كزبى وزمرى على أنها علاقة بين الازل وبين الزمن لكنها تتجسد فى العلاقة الإنسانية بينهما، ويتضح هذا فى كلام زمرى الذى يوجهه إلى كزبى :

זמרי : ---- את אשרי קל הרגל
אשר רוה- נצח יפסה על-תהומות
נצחון ואבדון, תם ומרד.....(٩٠)

وكذلك فى كلام كزبى :

כזבי : -------- לילות-מדבר
קרביני לך, עד תחמו כל-מרחקי
ורבצו לרגליך - רק לפשט
היד יד עבד מך, ולאספם אליו.....(٩١)

يتسحاق كتسنلسون (١٨٨٥ - ١٩٤٤) :

ولد يتسحاق كتسنلسون فى روسيا فى سنة ١٨٨٦. تلقى تعليمه الأولى على

يد والده الكاتب العبرى يعقوب بنيامين كتسنلسون. ثم انتقل بعد ذلك للعيش فى لودز، حيث افتتح هناك مدرسة علمانية تولى ادارتها حتى نشوب الحرب العالمية الثانية. وقد زار فلسطين خلال تلك الفترة عدة مرات، لكن لم يحقق حلمه فى الاستقرار هناك، وفى السنوات الأولى من الحرب كان موجودا فى جيتو وارسو (٩٢). وقد قتل هو وابنه فى معسكر اوشفيتس الذى اقامته قوات هتلر، فى ٣ مايو ١٩٤٤. (٩٣)

بدأ كتسنلسون عمله الأدبى فى سنة ١٩٠٤. كتب باللغة العبرية وباليديش وظهرت كتاباته باليديش فى مجلة مردخاى سبيكتور وهى -Yidishe Eolkslsay tung وكذلك فى مجلة Yidishe Biblidsk التى كان يحررها ى. بيرتس. وكتب بالعبرية لمجلة הדור التى كان يتولى تحريرها د. فريشمان. كتب بغزارة اثناء الكارثة النازية (٩٤) وكان يسجل مذكراته باللغة العبرية وتعتبر تقريرا لشاهد عيان عن تلك المرحلة. ومنها قصيدته «الشعب اليهودى المقتول».

وقد اكتسب كتسنلسون باغنياته وقصائده المكتوبة للأطفال وبشعره الخفيف سمعة كشاعر كتب عن الشاب والفرح والحياة. كما كتب اغنيات عاطفية حزينة ساخرة حول النواحى المأساوية فى الحياة.

وتجمع قصائد كتسنلسون باسلوبها الأصيل وايقاعها بين الرقة والطابع الرثائى العميق. وتم تلحين العديد من قصائده واصبحت اغانى شعبية محببة لدى الأطفال منها :מה יפים הלילות בכנען- רחל עמדה על העין- חמש שנים על מיכל - חד גדיה - גננה קטנה

ومسرحية عن عيد الحانوكا هى אנטיכוס (٩٥)

كما كتب عن القضايا المادية والروحية فى قصيدته النثرية العبرية التى ننشرت سنة ١٩٠٩ وهى בגבולות ליטא كما عالج كتسنلسون المشكلة الرئيسية للوجود

والهدف من الوجود فى مسرحيته الغنائية הנביא «النبى» (لودز سنة ١٩٢٢) والتى اعتبرها اعظم أعماله. وقد تم اخراج مسرحيات عدة لكتسنلسون، وظهرت اعماله باللغة العبرية فى ثلاثة أجزاء فى سنة ١٩٣٨. ثم صدر له כתבים אחרונים فى سنة ١٩٤٧ بعد وفاته.

وفي سنة ١٩٥٠ تم انشاء موسسة ابحاث حول ما يسمى «الكارثة النازية» تحمل أسمه فى كيبوتس هو קבוץ לוחמי הגיטות فى إسرائيل. (٩٦)

* الإنتاج المسرحى لكتسنلسون :

ترك كتسنلسون العديد من الأعمال المسرحية من أبرزها حسب ترتيبها الزمنى עם דמדומי החמה (١٩٠٨)، אברהם ברג (١٩١٠)، وهى مسرحية كوميدية، המעגל (١٩١١) وهى أيضا مسرحية كوميدية، אנו חיים ומתים(١٩١٣)، גלגל (١٩١٧)، תרשיש (١٩٢١)، הנביא (١٩٢٢)، בין הרועים (١٩٣١)، אסטורה وهى مسرحية كوميدية (١٩٣٣) ومسرحية אמנון(٩١٩٣٧) وثلاثية חניבעל (١٩٤٧).

يعتبر يتسحاق كتسنلسون أهم كتاب المسرحية العبرية الغنائية فى الفترة موضوع البحث. ويميل كتسنلسون إلى معالجة حالة درامية فى المصادر القديمة واعطائها تفسيرا جديدا ويعتبر هذا التفسير أهم فى نظرة من الاعداد المسرحى لهذا النوع من المسرحيات، ويمكن أنه نتبين ذلك فى مسرحتين גלגל (١٩١٧) و אמנון (١٩٣٧).

تتناول مسرحية גלגל قصة شاؤول وعماليق (٩٧) وانتصار جيش شاؤول (٩٨) وهزيمة ابنى شموئيل (٩٩) افويا ويوئيل ويتم تقديم كل ذلك عن طريق المونولوجات الغنائية التى تفسر أوضاع شخصيات المسرحية واحداثها.

وكذلك مسرحية אמנון[١٠٠] التى تتصدرها العلاقات بين أمنون وتامار، والتى يجرى تفسيرا من زاوية عاطفية من خلال ظهو «حجلا» عشيقة امنون. وكذلك ظهور احينوعام، امرأة دافيد، التى تتغنى باليوم الذى كانت فيه الحبيبة الوحيدة للملك داود. ويريد كتسنلسون بذلك تفسير المادة التى وردت فى العهد القديم بهذا الخصوص فى صورة غنائية وشيقة.

وتعتبر مسرحية «النبى» (١٩٢٢) من مسرحيات كتسنلسون المهمة. وهى تقوم على قصة موت فتى واحيائه بيد النبى. وتختلط فى هذه المسرحية العناصر الكوميدية والفلسفية والغنائية التى تذخر بها المسرحية، حيث تقوم على الحوار المغنى من جانب ابطالها وكل هذا لخدمة الهدف التفسيرى الذى يرمى إليه المؤلف اى تفسير اساطير مألوفة وحكايات تقليدية، ثم اسطورة «مدينة العميان» التى وردت فى سياق أحداث المسرحية، واسطورة «جنة عدم» التى تفسرها شخصية جيحزى الذى يلمح بسخرية شديدة إلى أنه لولا النواهى الإلهية لما عرف الإنسان طعم الخطيئة. [١٠١]

أما ثلاثية كتسنلسون حنيبعل (١٩٤٧) والتى كتبها خلال احداث الحرب العالمية الثانية تتناول اساسا قصة عودة حينبعل من صور، فى البداية ينتظرون قدومه وفى النهاية يحتفلون بعودته بتقديم القرابين. ويهدف كتسنلسون من فكرة المسرحية إلى تفسير علاقات الكراهية الازلية القائمة بين الساميين والاريين، بين كرت حدشا التى يمثلها حميلكور، حنيبعل الوزير الكاهن وبين روما التى تمثلها كورنليا، قريبة سكيبو، ويريد أن يرمز بذلك إلى العلاقات بين اليهود والالمان، أى اسقاط فكرة قديمة على وقائع معاصرة مركزا على العناصر التفسيرية اكثر من تركيزه على الحدث المسرحى. [١٠٢]

* الخصائص الفنية لمسرحيات كتسنلسون :

من خصائص مسرحيات كتسنلسون تقديم قوالب غنائية تفسر الحدث المسرحى وتلقى الضوء على شخصيات المسرحية، فمسرحية גלגל تجرى احداثها حول تبرير شخصيتين يونيل وابيها، اللذين يأملان في افول حكم شاؤول واحتلال مكانه. وكذلك تصوير التأملات الذاتيه لدى شاؤول فى نفس المسرحية. ويتكرر نفس الشئ فى مسرحية أمنون مع شخصية داود الذى يراوده الأمل فى ان ينتزع ابناؤه العرش بأيديهم.

وتتميز مسرحيات كتسنلسون بالربط بين المعانى والدلالات فى تصوير الشخصيات والعلاقات المجازية بينها وبين الشخصيات المستمدة من العهد القديم كما هو الحال فى مسرحية «النبى» التى يظهر فيها آسا [١٠٣] فى دور الفتى الذى يعيده اليشع إلى الحياة، ويجرى عرض كل هذا بأسلوب شعرى غنائى. تقدم كل شخصية حدثا خاصا بها لتفسير دورها فى الحدث الرئيسى فى المسرحية وافكارها. بالإضافة إلى الاكثار من المونولوجات الغنائية. وبساطة الاسلوب الشعرى، كما جاء فى مسرحية «النبى»

ישנתם כלכם מגלכם פה הנחתם ובעצם יום נרדמתם ואת השדה שכחתם

نمتم جميعكم، وتركتم منجلكم هنا، وفى وضح النهار هجعتم، والحقل نسيتم. [١٠٤]

ومن الخصائص المميزة للأسلوب اللغوى فى مسرحيات كتسنلسون البنية التى تتكرر فيها اللفظة الواحدة فى أول بيتين أو جملتين متعاقبتين :

לא אוכל לא אוכל - לא אוכל פה הישאר....... [١٠٥]

لا أستطيع وأسفاه لا استطيع، لا استطيع هنا أن ابقى وكذلك التلاعب اللفظى واستخدام الاقوال المأثورة، مثل : היורד פנינים ידלה [١٠٦]

و מעפיל אל הסערה הוא נעשה את וידיד לה [١٠٧]

كما يبرز فى مسرحيات كتسنلسون استخدام اغانى خفيفة من نوع الاغانى الشعبية ذات التفاعيل الرباعية مثل : מפל נפלה תוך השדה[١٠٨] واستخدام المصطلحات الرمزية مثل الظل والظلام النور والشمس (نفس المسرحية). وهذا يستلزم من كتسنلسون الاسهاب فى أشكال الحوار مما يؤدى إلى ضعف القوالب التصويرية، رغم انه اضفى على هذه القوالب دورا دراميا. [١٠٩]

ناتان أجمون بيستريتسكى (١٨٩٦ -)

كاتب مسرحى إسرائيلى، ولد فى روسيا وبدأ نشاطه الأدبى اثناء اقامته هناك بنشر مقالات فى النقد الأدبى فى الجرائد العبرية وصل إلى فلسطين فى سنة ١٩٢٠، وعمل منذ سنة ١٩٢٢ وحتى اعتزاله فى ١٩٥٢ فى المكتب المركزى للصندوق القومى اليهودى [١١٠] فى القدس مديرا لادارة الشباب والاعلام فيه. [١١١]

* الإنتاج المسرحى لبيستريتسكى :

تصف كتاباته الأولى فى فلسطين الحياة فى المستوطنات الزراعية اليهودية. وهو من أوائل الكتاب المسرحيين العبريين المبدعين [١١٢] الذين عرضت أعمالهم فى المرحلة الفلسطينية، أى قبل قيام دولة إسرائيل سنة ١٩٤٨. وأول مسرحياته هى «يهودا ايش كرايوت» (١٩٣٠) ثم كتب فى (١٩٣١) مسرحية «شبتاى تسفى» التى قدمتها فرقة «أوهيل» المسرحية فى سنة (١٩٣٦). وكانت المسيحانية التى يعتبرها رمز النظال الإنسانية لتحقيق مجتمع عادل، هى الموضوع الرئيسى فى مسرحياته خاصة فى المسرحيتين المذكورتين عاليه. كما نشر بيستريتسكى مقالات وكتبا عن يهود امريكا اللاتينية وعن الصهيونية صدرت مجموعة فى سنة (١٩٦٠) فى ثلاثية مجلدات. كما نشر بيستريتسكى فى سنة (١٩٦٤) عملا فلسفيا هو חזון אדם «رؤيا إنسان».

ينصف بيستريتسكى مع كتاب المسرحية العبرية التعبيرية. وأهم مسرحياته حسب ترتيب صدورها :

«يهودا ايش كرايوت» (القدس سنة ١٩٣٠)، «شبتاى نسفى» (تل ابيب ١٩٣١)، «فى هذا الليل» (القدس ١٩٣٥)، «القدس وروما» (القدس ١٩٣٩)، «فى سر الولاده» (تل ابيب ١٩٥٥). (١١٣)

* الخصائص الفنية لمسرحيات بيستريتسكى :

وقد أولى بيستريتسكى اهتماما كبيرا فى مسرحيات لموضوع الصراعات الداخلية بين القوى اليهودية حول مشكلة الشتات والخلاص ومسألة بلورة الشخصية الروحية اليهودية (١١٤) ويتمثل ذلك فى مسرحية «يهودا ايش كرابوت» التى تقدم يشوع كشخصية وسط بين فئتى الصاد وقييم والباروشيم حول الخلاص، وكذلك عالج بيستريتسكى نفس الموضوع فى مسرحياته الأخرى التى اشرنا إليها. وقد اعاد بيستريتسكى صياغة بعض مسرحياته مغلبا الصياغة التاريخية على الصياغة التعبيرية الأصلية لهذه المسرحيات. فمسرحياته التعبيرية مثل «يهودا ايش كرابوات»، أو «شبتاى تسفى» تبدو كمسرحيات تاريخية فى الطبعة الثانية وقد حمل بعضها اسما فالمسرحية الأولى صدرت فى الطبعة الثانية تحت اسم «يسوع من الناصرة» (تل ابيب سنة ١٩٥١)، والثانية صدرت فى طبعتها الجديدة (فى القدس فى سنة ١٩٣٦). وتعتبر مسرحية «فى هذا الليل» أهم المسرحيات التعبيرية فى انتاج بيستريتسكى والتى صدرت منها طبعة أخرى حملت اسم «ليل القدس» (القدس سنة ١٩٥٣). (١١٥)

والسمة الأساسية لهذه المسرحيات التعبيرية فى انتاج بيستريتسكى هو ميله إلى جعل موضوعاتها الفكرية تقوم على خصومة بين شخصيتين رئيسيتين : يهودا ويشوع فى مسرحية «يهودا ايش كرابوات» شبتاى ونحميا كوهين فى المسرحية الثانية «شبتاى تسفى» ويوحانان بن زكاى وآبا سيقرا» (١١٦) فى المسرحية الثالثة

«فى هذا الليل»، مستخدما فى هذا المجال جمهورا غامضا لتحريك هذه الخصومة. ففى المسرحية الأولى يمثل هذا العنصر جمهور البائسين والمؤمنين، وفى المسرحية الثانية جماهير المؤمنين ورجال القبالا، وفى المسرحية الثالثة تلاميذ الربى يوحانان بن زكاى وممثلى القدس. ويدفع بيستريتسكى فى مسرحياته بشخصيات ثانوية جدا ينحصر دورها فى الوقوف على خشبة المسرح فقط، مثل رجال بيت زكاى فى مسرحية «يهودا ايش كرايوت» وزعيم «القنائيم» وابناء القدس فى مسرحية «فى هذا الليل» أو مجموعات الممثلين الثانويين فى مسرحية «شبتاى تسفى».[117]

ومن خصائص مسرحياتُ بيستريتسكى التعبيرية حل العقدة فى هذه المسرحيات عن طريق حدث، كما برز ذلك فى مسرحية «يهودا ايش كرايوت» عندما اقتنع «يهودا ايش كرايوت» بعدالة موقفه فى النقاش مع يشوع بان حراثه وزراعة الأرض أفضل من مسيحانيه فى غير وقتها، ولذلك يسلم يشوع إلى الرومان (نفس المسرحية ص ١٤٤) [118]. وفى نهاية مسرحية «شبتاى تسفى» تحدث المواجهة بين شبتاى تسفى وبين السلطان ويعتنق شبتاى تسفى الإسلام، مما يحقق انتصارا لخصمه كوهين. وفى مسرحية «فى هذا الليل» يظهر الربى يوحانان فى نهاية المسرحية وينفذ المهمة التى اراد.

ومن سمات مسرحيات بيستريتسكى الاسهاب فى المقدمات التى تصور الجو الذى تجرى فيه أحداث تلك المسرحيات. بالإضافة إلى تقديم شخصيات حماسية فى أوضاع حماسية، بينما يحاول المؤلف تغيير شحنتهم الانفعالية عن طريق التغيير المفاجئ من الحماس الزائد إلى المنحى الكوميدى [119] وسنورد هنا نموذجين بارزين على ذلك الأول من مسرحية «يهودا ايش كرايوت» :

> אל תבן אדון האם להם סבלנו במעיין אשר במחיל הבקר אור ונלך מזה ברגלינו אנוכי והיא ... אני והיא .... הדווים (בשחוק לחש) ה' ה'... גם אנוכי .... [120]

والنموذج الثانى من المسرحية شبتاى تسفى ويتمثل فى الحوار التالى بين شبتاى تسفى وبين الشعب حول الخلاص :

העם : .... שא נס לעמך ! קבץ את בניך ! עשה שפטים בגויים! גאל ישראל וירישלים ! ש"ץ (אובד עצות) איך: במה ? העם: בריח בשרך כי נפלא! ברית פיך כי עז! צווה לשר הים ויולכנו על דבשת גליו! אמור לרוחות השמים ויעברונו על כנפיהן ! צרף אותיות התורה הקדושה ותיהפכנה לגשרים, אתה כל -יכול! גאלה, גאולה:- לה,- ..לה!,
בתוך אותה מגמה הוא מעלה דמויות מעוותות מלכתחילה והופכן לדמויות מוכזיות שעולמו הרגשי של המחזה מתמקד בהן.ישראל וירושלים! ש'ץ(אובד ענוות) כמה(١٢١)

الشعب : احمل معجزة لشعبك اجمع بنيك ! اقتص من الجوييم. خلص يسرائيل والقدس.

شبتاى تسفى (مضطربا) : كيف ؟ ماذا ؟ الشعب : برائحة جسدك العجيبة(١٢٢) ! برائحة فمك الشديدة ! قل لرياح السماء لكى تنقلنا على اجنحتها اجمع حروف التوراه المقدسة لتتحول إلى جسور ! انت كلى القدرة ! اعط خلاص ! خلاصا ! خلاصا ! - .. لاه ! - .. لاه! - ..لاه» «لاه» هنا هى تمثل الحرفين الاخيرين من كلمة العبرية التى تعنى الخلاص رأى ترديد الحرفين الاخيرين من الكلمة بدلا من الكلمة كاملة الحروف). وهذا انتقال من الحماس إلى المنحى الكوميدى.

ومن خصائص مسرحيات بيستريتسكى فى مجال صياغة الشخصيات، التركيز على الشخصية المسيحانية المتعلقة الخلاص، التى تحاول كشف حقيقة جديدة وتخليص اليهود جميعا حسبما يريد المؤلف، وتجسيد فكرة أو التعبير عنها، وهذا يجعل الفكرة تسبق الشخصية أو تغطى عليها، ولا يبرر الشخصية ووجودها. فالتعبير عن المنحى المسيحانى أهم كثير من وجهة نظر بيستريتسكى من عالم

الشخصيات [١٢٣] وتبين ذلك فى مسرحية «شبتاى تسفى» وكذلك فى مسرحية «فى هذا الليل» حيث الربى يوحانان بن زكاى هو تجسيد للشخصية المسيحانية التى تتطلع إلى خلاص اليهود حسب مفهومه ونهجه.. ويقدم فى نفس الوقت الشخصيات المعارضة للمنحى المسيحانى وتشكك فيه [١٢٤] مثل شخصية يهودا ايش كرايوت ونحميا كوهين فى مسرحية «شبتاى تسفى»، وأبا سيقرا فى مسرحية «فى هذا الليل» ونلاحظ أن الصراع يجرى من خلال هذه الشخصيات بين الأفكار المتعارضة، وينسحب هذا على المسرحيات الأخرى لبيستريتسكى.

والسمة الثالثة المميزة لمسرحيات بيستريتسكى هى ابرازه لشخصية المرأة الطاهرة ونقيضتها. والنموذج البارز لهذه الشخصية هى سارة زوجة شبتاى تسفى ثنائية المدلول فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم حيث تقول :

הכל חשקו בי הכל וללו בשרי בכל פה- ואך דודי שלי מחמדי- אסור עלי
במגע בכל לילות הכאובים שלי כלתה נפשי ואף ערג בשרי - וליל
כלולותי הטהור בזרועות התני- וליל כלוליתי לא לי הוא......

كلهم اشتهونى، كلهم التهموا جسدى التهاما - لكن حبيبى الغالى محظور على لمسه. فى كل ليالى زناى تاقت نفسى وحن جسدى أيضا لليلة عرسى الطاهرة فى أحضان عريس - وليل عروس ليس لى .... [١٢٥] وهناك شخصيات قريبة من هذه الشخصية مثل : مريام المجدلية فى مسرحية «يهودا ايش كرايوت» وراحيل فى مسرحية «فى هذا الليل» وبرنيكى وشالوميت زوجة يوسف فى مسرحية القدس وروما. كلهن نسوة أما متوسلات وأما عدوانيات وهن تشكلن بؤرة مثيرة للشفقة والحزن فى المسرحيات. [١٢٦]

وهناك أيضا شخصيات تهكمية فى المسرحيات وهى اما شخصيات مهرجين مضحكين واما شخصيات بلهاء سذج مثل : زكاى فى مسرحيتين «يهودا ايش كرايوت» وابراهام رويبا فى مسرحية «شبتاى تسفى»، والربى يهوشع وزعماء القنانيم فى مسرحية «فى هذا الليل». [١٢٧] بالإضافة إلى الصياغة الذاتية حينما يترك الشخصيات تفسر حياتها وتضفى عليها الطابع المثير للشفقة أو تعبر عن رؤية شخصية للحياة. وهذا من سمات المدرسة التعبيرية فى الكتابة المسرحية [١٢٨]. كما أن بيستريتسكى يستخدم الصور الطبيعية فى تكوين الشخصية، مثل وصف البؤساء والصيارفة فى مسرحية «يهودا ايش كرايوت» (ص ١٠، ١٠٠) ومشهد حراس الأبواب فى مسرحية «فى هذا الليل». (ص ١٥٢)

ومن خصائص مسرحيات بيستريتسكى الميل إلى المونولوج الفكرى الخطابى من خلال الحوار بين الفرد والجماعة بالذات فى المسرحيات التعبيرية، حيث يعتبره بعض النقاد الممثل البارز لكتابة التعبيرية فى الأدب العبرى [١٢٦] كذلك يبرز بيستريتسكى اسلوب الحوار المثير للشفقة المبنى على التكرار والمترادفات مثل :

דמותך תהיה הלצות ושמך חרדה - את דמותך יראו במראה דם על הארץ.

وان كان هذا قد ادى به إلى الوقوع فى المبالغة اللغوية. [١٣٠]

س. شالوم (١٩٠٤-):

س. شالوم هو الاسم المستعار للشاعر والمؤلف العبرى شالوم يوسف شابيرا . ولد س. شالوم فى سنة ١٩٠٤ فى بارزيو فى بولندا. وهو ينحدر من اسره من الحاخامين الحسيديين. تلقى تعليما دينيا وعلمانيا فى مجلس جده الحاخام مئير يحئيل شابيرا الذى سافر إلى فيينا فى مطلع الحرب العالمية الأولى. ثم بدأ يكتب الشعر باللغة الألمانية فى البداية، ثم بعد ذلك باللغة العبرية.

وفى سنة ١٩٢٢ هاجر مع ثلاثين من افراد اسرته إلى القدس [١٣١]. عمل

س. شالوم مدرسا فى معهد للتعليم الثانوى، وفى سنة ١٩٢٦ انضم إلى الحاخامات الذين ينتمون إلى اسرته والذين اسسوا مستوطنة «كفار حسيديم» فى فلسطين. وأخذ يقوم بتدريس اللغة العبرية فى المستوطنة. فى سنة ١٩٢٨ انتقل إلى مستوطنة «روش هابينا» فى الجليل. ووصف س. شالوم هذه الفترة فى كتابة יומן בגליל «يوميات فى الجليل» (١٩٣٢)، درس الفلسفة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣١ ف يجامعة ايرلنجتن فى المانيا ثم عاد سنة ١٩٣٢ ليمارس التدريس فى القدس، وانتقل فى وقت لاحق إلى رحوفوت، اثم استقر فى نهاية المطاف فى حيفا.[١٣٢]

فى سنة ١٩٦٨ ثم انتخاب س. شالوم رئيسا للجمعية الإسرائيلية للكتاب العبريين وفازت اعماله بجوائز ادبية متنوعة. وصدرت مجموعة أعماله فى ثمان مجلدات (١٩٦٦ - ١٩٦٨).[١٣٣]

* الانتاج المسرحى لشالوم :

من أبرز المسرحيات التى كتبها س. شالوم מערת יוסף «مغارة يوسف» (١٩٣٣٥)، האדמה «الأرض»، (القدس ١٩٤٢) אלישע והשבת «اليشع والسبت» (تل ابيب ١٩٤٥)، وكذلك مسرحية שאול מלך ישראל«شاؤول ملك إسرائيل» (١٩٤٤) بالاشتراك مع ماكس برود[١٣٤] ومسرحية דן השומר (١٩٤٥) حول قصة كيبوتس حانيتا.

والف س. شالوم روايتين هما «يوميات الجليل»(١٩٣٢) הנר לא כבה «الشمعة لم تنطفئ»(١٩٤٢). كما صدر له فى الشعر كتاب פנים אל פנים(١٩٤١).[١٣٥]

وإذا استعرضنا مسرحيتى س. شالوم «اليشع والسبت» (١٩٣٢)، «مغارة يوسف» (١٩٣٥)، نجد ان هناك دور بارز لمردى المونولوة للتعبير عن تمرد إنسانى ضد التقاليد.

* الخصائص الفنية لمسرحيات شالوم :

فمسرحية «اليشع والسبت» مكونة من مقدمة وخمسة فصول. المقدمة والفصل الثالث والرابع هى فصول تسيطر على وقائعها الجوقات، تتصدرها جماهير مجهولة تكشف قوى الغريزة المجردة التى تحرك المجموع والبطل. والفصل الأول كله وجزء قليل من الفصل الرابع مخصصين لحوار فكرى بين اليشع [١٣٦] بطل المسرحية الذى يتمرد ضد القوانين وبين الربى مئير الذى يحاول الدفاع عنها، وكذلك بين اليشع وبين بن زوما. وفى الفصل الثانى والخامس فقط يرتسم خيط الحدث.

ونجد نهجا تعبيريا محضا فى مسرحية «مغارة يوسف» فهذه مسرحية غامضة[١٣٧] تتصدرها شخصية المونولوجست الذى تصاحبه جوقات من شخصيات مجهولة. والحوار بين الشخصيات يطمس تفرد وخاصية الأبطال، ويوحى بان العالم كله وحده وان الجميع شركاء فى كل شئ، وان حاجز الزمان والمكان غير وارد. ان خروج النفس عن طوعها والذى يؤدى إلى طمس حدود الزمان والمكان، والذى أصبح تعبيرا عن اللاوعى الغريزى وإلى طوى العالم إلى الداخل يفهم من التوجيهات الايمائية. [١٣٨]

הטרוף לא מתפשט והולך בין הפ ליטים כמה מהם הולכים ומתקרבים אל האשה בשהם זותלים על ארבע וועדים מחמדה ופיהם זב ריר.

الهوس الذى أخذ يتفشى بين اللاجئين، بعضهم اخذوا يتقربون من المرأة بينما يزحفون على أربع، يرتعدون من جمالهاو، ويسيل لعابهم [١٣٩] الإنسان يفقد سلامته أيضا على خشبة المسرح [١٤٠] انه يظهر فى صور مختلفة. التأثيرات المتطرفة للهوس الجنسى، السادية الماسوشية، الانتحار الجماعى والقتل تخلق صورا تصف الاشياء بشكل مثير للسخرية.

والمونولوجات فى نفس المسرحية تخرج عن المألوف، والحوار لا يؤدى أى دور من أجل تقدم الحدث، وليست هناك سوى صرخات وصيحات لعالم مهووس ومثال ذلك فيما جاء فى المسرحية :

פליטה ה:...... לא נרצה לזכר יותר ...... רק לצלול רק לצלול....

בתוכנו..... כמראשית ..... ביצר .... במלפנים ..... אשה .....ט
.....הב....לנו..... הב....דם .... הב.

اللاجئ الخامس : ... لا نريد ان نتذكر اكثر ... فقط لنغوص ... فقط لنغوص ... فى داخلنا ... فى البدء ... فى الغريزة ... فيما سلف ... امرأة ... جسد ... هب ... لنا ... هب ... دم ... هب. (١٤١)

وهذه العناصر التى تفجر الغرائز والعناصر الشيطانية والمثيرة للسخرية والميل إلى طرح مشاكل اجتماعية هى من سمات وخصائص التيار التعبيرى فى الكتابة المسرحية (١٤٢) ذلك ان التعبيريين يرون ان قوى غير بشرية هى التى شوهت العالم وكذلك نفس الإنسان واحالته إلى آله عن طريق القيم الزائفة. (١٤٣)

حاييـم هـــزاز (١٨٩٨ - ١٩٧٣) :

ولد حاييم هزاز فى كييف فى روسيا فى سنة ١٨٩٨. تلقى تعليما تقليديا وعلمانيا، ودرس الادب العبرى والروسى. عمل فى خلال وبعد الثورة الروسية فى صحيفة العبرية اليومية. هاجر سنة ١٩٢٢ إلى أوربا الغربية، وعاش حول تسع سنين فى باريس وبرلين. ثم هاجر إلى فلسطين فى سنة ١٩٣١ واستقر فى القدس. عمل رئيسا لجمعية الصداقة الافريقية - الإسرائيلية من سنة ١٩٦٥ حتى ١٩٦٩. وهو عضو بارز فى حركة «أرض إسرائيل» التى تدعو إلى الاستيطان فى المناطق العربية المحتلة.

بدأ حاييم هزاز حياته الادبية فى روسيا، بالنشر فى مجلة השלוח سنة ١٩١٨ تحت اسم مستعار هو ح. تسفى. ونشر بعد نحو ستة أشهر قصيدته الوحيدة القصيرة על המשמר التى اهداها إلى شاؤول تشيرنيحوفسكى (١٤٤) وظهرت له فى نفس المجلة مقالات متنوعة ما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٦ (١٤٥)، واتخذ الثورة الروسية خلفية للعديد من أعماله الأدبية القصصية، ومنها מזה ומזה (نشرت فى مجلة

התקופה سنة ١٩٢٤) פרק מהפכה ونشرت فى نفس المجلة سنة ١٩٢٢ أيضا שמואל פרנקפורטר نشرت أيضا فى مجلة התקופה سنة ١٩٢٥.

أهم أعمال حاييم هزاز هى יעיש (٤ مجلدات)، من (١٩٤٧ - إلى ١٩٥٢) حول حياة «يعيش» وهو يهودى يمنى حالم يتخلى عن صوفيته عندما يصل إلى فلسطين היושבת בגנים(١٩٤٤)، ثم אבנים רותחות (١٩٤٦).

وأول رواية لهزاز هى בישוב של יער (١٩٣٠) تدور أحداثها فى أوائل القرن العشرين حول قصة عائلة يهودية تعيش بين اناس من غير اليهود، وخلفيتها هى المفاهيم التورية وانحطاط التقاليد وهزاز يعتبر الاغتراب العنصر المأساوى لليهود فى الحياة اليهودية. (١٤٦)

* الإنتاج المسرحى لهزاز :

بدأ هزاز نشاطه الأدبى فى فلسطين فى سنة ١٩٤٢ بنشر مجموعته ריחים שבורים وحصل على «جائزة إسرائيل فى الآداب» فى سنة ١٩٥٣، صدرت له سنة ١٩٥٠ مسرحية בקץ הימים فى نهاية الأيام التى تدور احداثها فى المانيا خلال فترة شبتاى تسفى. موضوع الخلاص فيها لا يخلق الجو فحسب بل هو أيضا القوة الدافعة لشخصيات المسرحية. ورغم الاطار التاريخى فان المواجهة تتخطى الزمان والمكان. فالبطل وهو داعية متحمس للمسيحانيه يواجه جمهورا معاديا يقوده الحاخام الذى يمثل المنحى الارثوذكس العقلانى. (١٤٧)

تعتبر مسرحية «فى نهاية الأيام» (١٩٥٠) أهم أعمال هزاز المسرحية وهى تروى مأساة حركة شبتاى تسفى الدينية كما أنها نموذج بارز على المسرحية التعبيرية: وقد صدرت فى طبعتين الأولى فى مجلة מאזנים الشهرية فى سنة (١٩٣٤)، والثانية فى سنة (١٩٥٠). وقد قدمت فرقة «هابيما» هذه المسرحية على خشبة المسرح. تتكون الطبعة الأولى للمسرحية من أربعة فصول كل منها فى

ستة مشاهد، وجاءت الطبعة الثانية من المسرحية فى ثلاثة فصول دون تقسيمات أخرى.

ويمكن ان نتبين الاختلاف بين النصين فى مقدمة كل منهما. فالنص الأول (١٩٣٤) يبدأ بحوار بين أولك وبين يوطا، أى فى حدث شخص (نفس المسرحية ٦٦) أما فى النص الثانى فتأخذ المقدمة طابعا عاما فى صورة بشرى أهم من الحدث الشخصى، ذلك لأنها بشرى الخلاص على لسان مينحين بيكهرنج. وأهم التغييرات الرئيسية بين النصين : (١٤٨)

(أ) الشحاذون يمثلون مكانا أهم فى النص الثانى عنه فى النص الأول.

(ب) التعارض بين يوزيا وبين الحاخام دمتا والد يوطا أصبح أكثر حدة وتفاقما.

(جـ) أضيف لونا ساخرا لمشكلة الخطيئة عن طريق القاء ضوء مماثل على الحبكة الرئيسية بواسطة شخصيتين فولفلين وبرايلى، اللتين تم تطويرهما كما ينبغى فى النص الثانى وغابتا تقريبا فى النص الأول. لكن الفوارق الاختلافات الرئيسية بين النصين هما اختلافات اسلوبية وبنيوية اكثر منها جوهرية شاملة. فخطة الخلاص وصورة القوى المتصارعة لم تتغير. لكن الاختلافات فى الصياغة تسببت فى أن الأمور والتى لم تتبلور كما يجب فى النص الأول، تبلورت وزادت حدة فى النص الثانى. (١٤٩)

* الخصائص الفنية لمسرحيات هزاز :

من أبرز خصائص هذه المسرحية فى طبعتها الثانية (١٩٥٠) عمليات دخول وخروج الشخصيات وهى كثيرة جدا، حيث تحمل كل شخصية من هذه الشخصيات بشرى أو نبأ جديدا، وينطبق هذا على ابناء البلدة أو مجموعة الشحاذين. (١٥٠)

ومن هذه الشخصيات مينخن (ص ٩) ودولتسا (ص ١٥) يوسف (ص ٢٠) برايتلى (٢٩ - ٣٠) لنشل هان وليملن ميركلن (ص ٦٠) وهى تساهم، كل حسب

طريقته فى زيادة التوتر الآتى من الخارج. كما ان عمليات الدخول هذه تهدف إلى التعبير عن اقتحام قوى خارجية وما تمثله من خطر. (١٥١)

ومن خصائص هذه المسرحية ما يتعلق بتكوين الشخصيات فكل شخصية ترتبط بفكرة معينة، وان كان تدور فى مجال العلاقات الشخصية، غير أن الكاتب يرمى إلى التعبير بها عما يريد. فشخصيات هزاز هى تجسيد الأفكار ومشاعر أو تحريف لهذه الأفكار والمشاعر تمثل العنصر المثير للشفقة والعنصر التهكمى الساخر. البطل الرئيسى يوزيا هو نموذج المدعى، الذى يتباهى بان يقود العالم ويعمل على خلاصه، وهو يزرع الخراب والدمار اينما اتجه، وتقدم فى مواجهته شخصيتين فى صورة كوميدية - يوسف ودولتسا، اللذان يمثلان الأسرة البورجوازية فى المهجر، وبسقوطهما يتكشف فيهما أيضا جانب مثير للشفقة. كل هذه الشخصيات تطرح من خلال وجهتى نظر. ونلاحظ أيضا استخدام هزاز فى المسرحية لشخصية مينخين فيكلهرنج. وهى شخصية تمثل المهرج فى الأدب الالمانى واليديش، مع استخدام المونولوج والمحاكاة التهكمية، كما يظهر ذلك عند ظهور الفقراء فى الفصل الثالث من المسرحية. (١٥٢)

كما أن كثرة الشخصيات فى المسرحية سواء أكانت رمزية أم كاريكاتورية تعزى إلى ميل الكاتب إلى تقديم الشخصيات فى صورة بسيطة دون محاولة تجسيدها بشكل واقعى. وتتمثل الطابع الرمزى فى شخصية يوزيا المسيحانية ويتمثل الطابع الكاريكاتورى فى شخصية يوسا. على أن هناك شخصيات اخرى تدخل ضمن هذا التصنيف الأول الرمزى والثانى الكاريكاتورى.

ومن خصائص مسرحية «فى نهاية الأيام» الأسلوب اللغوى الذى يفهمه المشاهد أو المستمع بشكل مباشر، وهى من الأمور التى تتميز بها هذه المسرحية والتى تعتبر من الخصائص الرئيسية لاساليب الحوار عند هزاز. ويكثر هزاز أيضا من الحوار الحاد والمكون من جمل ناقصة ويتمثل ذلك فى المقطع التالى :

יוטה : מבראשית ....

יוזפא : ועד סוף !

יוטה: ועד סוף ....

יוזפא: תמיד ולעולם !

יוטה: ולעולם

יוזפה: ועוד מעט יגיע זמן חופתנו.

יוטה: חופתנו

نتبين فى هذا المقطع ان المشتركان فى الحوار يكرر كل منهما كلام الآخر ولكن هذا الكلام يأخذ مدلولا مختلفا حسب دورهما فى بنية المسرحية ذلك ان يوزيا يقصد التعبير عما يريد بشكل أو بمدلول رمزى حيث وقع نهاية الأيام على خلاف يوطا التى تعنى ما تقول بشكل مباشر التى يتوقع نهاية آلامها وان تنال نصيبها من السعادة. كذلك يمكن ان تعتبر التلاعب بدلالات الألفاظ وتكرار الكلمات من خصائص الأسلوب اللغوى فى هذه المسرحية.

ومن أجمل تجسيد طابع المونولوج فى مسرحية هزاز فى نهاية الأيام سنورد ما قاله شاكيد (١٥٣) عن أحد المونولوجات التى اشتركت فيها يوطا من خلال اهتمام بالطابع التعبيرى وبقوته المسرحية، فقبل دخولها تسمع كلاما على لسان الفقير من اوكرانيا الذى يريد ان يخلص نفسه من أية مسؤولية عما يجرى. يوزيا يلغه أن زوجته ماتت وهو يرد :

אני ישן תעיד בי שישן הייתי (נותר שתיים ושלושו פעמים) אני ישן תעיד ני- מתה- כולנו נמות - (עושה עצמו כישן)

׳אני ישן... תעיד כי שישן הייתי. (עוחר שתיים ושלוש פעמים) אני ישן! (הופך לצד השני) תעיד בי... (מרים ראשו משהו) באים... (מרכין אוזנו לשומע) אין איש בא .. (זוקף עצמו ויושב) מתה ... כולנו נמות׳ וכו׳: הוא מסיים את דבריו ב׳אל מלא רחמים׳ ודבריו האחרונים הם: את נשמת... (תולה את עיניו ביוזפא) – את נשמת... (ממתין לשמוע ממנו באים!... (מודרז והופך פניו אל הקיר ושוכב. עושה עצמו כישן).

יוסה: (באה, הולכת כנגד יוזפא)

יש אדון לעולם! יש מלכות בשמים! מה הגאולה עושה ומה היא גורמת! – רוצחת נפשות! (עומדת לפני יוזפא) מפני מה אתה שותק! אי אתה מכירני! אני היא זו. אני, נימפה, כלה בלא ברכה... קללני! נולני! עקרני מן העולם! (נותנת עיניה בו ועומדת לה תמהה) כל כך מה אתה! לא כך שנית: גדול חורבן שמביא לידי גאולה! הנה הוא ההורבן לפניך!... מפני מה אתה שותק! מפני מה אין אתה נותן בקולך עלי: ׳צאי מכאן, פרוצה!׳ אין זה כבודך שתהא מסיח עמי!... (מע־קמת שפתיה בבת־צחוק של תיפלות ויושבת) בינו! טוב. תשמח הגאולה במעשיה! אכזרית, ועומת־נפש וקהוית־לב, תשמח לה! אני לכל העולם כולו, למשיח בעצמו ובכבודו, אומר זאת: אכזרית, מרשעת, שופכת דמים ושטופה בזימה כמוני, כמוני אני!... לא איכפת לי. הכול ריק. ריק הכול! (מסשילה שמלתה למעלה ומתקנת הגרב על ברכה) ואולק איננה... איננה. כ---ך. החמירה על עצמה הרבה... לא רצתה יסורים עליה... לא נכנעה... (מנענעת בראשה תאנחת) אח אח אח... זכאית היתה ואבדה מן העולם. ואני שכולי חייבת – קיימת אני. זהו. מי שלא חטא – יעבור מן העולם. ומי שחטא – יתייסר ביסורים... אין מיתתה תמוהה לי. אני, אני תמוהה עלי... איננה... איננה עוד בחיים. זו אולֶק וזה סופה. אחת מתה ואחת חייבת מיתה... (נוטלת בקבוק היין בידה ומנערתו) ריק!... ואף אתה קיים, שכולך חייב. (זוקפת עיניה עליו) אני ואתה זוג. נתחייבנו בנפשה ודמה בראשנו! (מסתכלת בו) זאתה יפה... גבר נהדר! (נוהגת קלות בעצמה ומתנאית לפניו) מעלת חן אני לפניך! יפה! הסתכל בי! אני יפה. הכול אומרים לי כך. (בלחישה רגשה) יקר, אהוב, אהוב – עד כדי מכאוב לב וסילוק דעת... (כובשת פניה ומהרהרת לעצמה) ואולֶק עוד איננה... (הפסקה) היא גברה בכול. בחייה ובמותה ראשונה. היא ראשונה ואני שנייה לה, אחרונה. הרבה ריצות ארוץ עד שאגיענה. כבר היא בסופו של עניין. למעלה ממני, למעלה. לעולם, ונוקמת בי... [illegible]

«إننى نائم. اشهد باننى كنت نائم . (يقول بصوت مبحوح، مرتين وثلاث مرات) اننى نائم. اشهد باننى ... ماتت .. كلنا سنموت. (ثم يتظاهر بانه نائم).

يوطا فى مواجهة يوزيا اهناك رب للعالم ؟ اهناك ملكوت فى السموات ؟ ماذا يفعل الخلاص وفيما ذا يتسبب ؟ تقتل أزواجا (تقف أمام يوزيا) لمذا تصمت ؟ ألا تعرفنى ؟ أننى هى بعينها. أنا نيفا. عروس دون فرحة. العنى ! بشعنى! اقتلعنى من العالم! (تتطلع فيه وتقف مذهولة) إلى هذا ماذا أنت ؟ ليس كذلك ثانية. أكبير هو الخراب الذى يؤدى إلى الخلاص؟ ها هو الخراب امامك ! ... ما هو سبب صمتك ؟ لماذا تصيح فى وجهى : اخرجى من هنا يافاجرة! الا يشرفك ان تتحدث معى ؟ .... (لوت شفتيها بابتسامة سخيفة ثم جلست). حسنا فليفرح الخلاص باعماله ! قاس ساخط كليل القلب، فلتفرح! اننى للعالم كله. للمسيح بجلالة قدره، قل هذا : قاس، فاجر، سافك دماء، غارق فى الاثم مثلى، مثلى أنا! ... لا يهمنى. الكل عبث عبث الكل. واوليك لم تعد موجودة. هكذا. شددت على نفسها كثيرا. لم ترد ان تجلب العذاب لنفسها .. لم تخضع .. (تهز رأسها وتتأوه) آخ آخ آخ ... بريئة كانت وراحت من العالم. وأنا المدانة كلى باقية أنا. هذا هو الأمر. الذى لم يرتكب خطيئة يمضى من العالم، ومن ارتكب خطيئة يعانى العذاب ... موتها ليس مستغربا لدى. انا فى دهشة من نفسى ... لم تعد موجودة .. لم تعد على قيد الحياة. هذه اوليك وهذه نهايتها. واحدة ماتت واخرى يجب ان تموت.. (تأخذ زجاجة اليها) انا وانت زوج. تعهدنا بروحها ونحن مسؤولون عن موتها. (تتأملها) انت جميل. رجل رائع (نتصرف بخفة مع نفسها وتحاول اظهار جمالها امامه) هل ابدو جميلة امامك؟ جميلة؟ انظر إلى! أنا جميلة. الجميع يقولون لى ذلك. (بهمس انفعالى) غالى محبوب محبوب – حتى الم القلب وزوال الوعى (تخفى رأسها خجلا وتفكر بينها وبين نفسها) وأوليك لم تعد موجودة (فاصل). لقد تغلبت على الجميع. فى حياتها وفى مماتها هى الأولى. هى الأولى وأنا الثانية بعدها، الأخيرة. ساجرى كثيرا حتى أصل إليها لقد اصبحت هى الآن فى نهاية القضية أعلى منى، أعلى إلى الأبد، وتنتقم منى ..

يقوم هذا المقطع من المسرحية على سلسلة من الجمل القصيرة، التى تخلق إيقاعية مجسدة جدا، يكثر هزاز من علامات التوقف التى تتسبب فى وجود فسح عاطفية بين الجمل (ثلاث نقط وخطين قصيرين للوصل الخ) وفى تكرارات بلاغية تأخذ هنا طابعا خاصا. ويستخدم المؤلف البنى التى تكرر فيها اللفظة الواحدة فى أوائل جملتين متعاقبتين، وينشأ التنوع سواء عن طريق تغيير مكان الكلمة المتكررة فى الجملة أو عن طريق عمليات ربط اسلوبية بين الكلمات المتكررة. ومثال ذلك اسلوب تكرار كلمة «أنا» فى أول المقطع، فى البداية كوحدة فى داخل جملة تامة وغير مقطوعة، ثم بعد ذلك جملة اسمية אני גימפה כלה בלא ברכה التى تقدم الانا، وتنتقل بعد ذلك بشكل مفاجئ إلى مطالبة بنظرة من الانت. التنويع الاسلوبى نشأ عن طريق الفاصل بين كلمة «انا» واحدة ونظيرتها היא זו ثم نجد كذلك تكرارات بلاغية مثل הכל ריק ריק הכל الكل عبث، عبث الكل. وهناك أيضا نظم سجعى يؤكد التناقضات כלה - ברכה - חייבת - קיימת

وتبرز فى هذا المقطع أيضا المبالغة عن طريق استخدام الانفعال من أجل زيادة التأثير مثل קללני والتنويع الإيقاعى والتركيبى للكلام ينبع بالطبع أيضا من نهج هزاز فى رسم اسلوب الكلام لابطاله عن طريق كثرة علامات تركيبية وكلمات تعبيرية تشكل إيقاع الكلام (مثل איננה איננה ومثل אח אח אח البطلة تنتقل من كلام الاتهام تجاه شخصية الخلاص، الموضوعه فى قالب انسانى (بينما يوزيا كما «أنت» يتكشف اكثر فاكثر كممثل للخلاص الذى توجه إليه البطلة كلامها إلى كلام تهكمى ذاتى فى المطالبة بالحوار من غيرها. والتى تتمثل فى اقتباس وهمى (צאי מכאן פ רוצה) (اخرجى من هنا يا فاجرة)، الذى هو اما اتهام ذاتى أو تهكم من الخصم.

ونلاحظ فى هذا المقطع أيضا ازدواج الكلمات لزيادة التأثير أيضا نحو כמוני כמוני مثلى، مثلى، אהוב אהוב محبوب، محبوب. واستخدام أدوات مسرحية مثل

زجاجة الخمر. كما أن المشاعر المتعددة التى اشتمل عليها هذا المونولوج وهى اليأس والازدراء، التهكم والحب، الكراهية والشعور بالذنب اتهام الذات واتهام الغير الاستخفاف بالذات وتبجيل الغير، تعطى المونولوج شحنة مركبة من المشاعر والافكار.

كما يتطرق المونولوج إلى وضع يتجاوز الزمان إلى المشاكل الأساسية للوجود الإنسانى والقومى יש אדון לעולם גדול החרבון .... فالمصير الشخصى للبطلة يتحول إى مصير تاريخى. انها تشبه خرابها وهجرها والتخلى عنها بخراب الشعب اليهودى والتخلى عنه (١٥٤). كما أن الأقوال المأثورة فى كلامها تأخذ مدلولا عاما وشخصيا فى آن معا :זה הוא אשר משלא חטא- יעבור מן העולם......

أى أن تناقض القوانين والمبادئ يؤدى إلى فوضى ويخلط مقاييس الخير والشر. وأدت الثورة المسيحانية إلى خراب شخصيتها ودمار أسس العدالة فى العالم. كل مؤسسات الأرض تنهار والمسيح المخلص الكارثى بقى معزولا منبوذا بينما إلى جانبه جماهير الشحاذين يستفيدون من الثورة، لكنهم يرفضون تحمل مسؤوليتها (الفقير أو اكرانيا يتظاهر بالنوم، עושה עצמו כישן).

أهـرون اشـمان (١٨٩٦ -):

ولد فى روسيا سنة (١٨٩٦) كان نشطا فى «وحدات الدفاع الذاتى» التى شكلها اليهود أثناء الحوادث التى وقعت فى أوكرانيا فى نهاية الحرب العالمية الأولى. بدأ عمله فى حقل الأدب بعد وصوله إلى فلسطين سنة (١٩٢١). وكتب قصائد شعرية واكتسبت بعضها شعبية بعد تلحينها وتوزيعها موسيقيا. كما ترجم اشمان العديد من الاوبريتات. بالإضافة إلى عمله فى حقل التعليم حيث وضع نصوص كتب مدرسة لتدريس اللغة العبرية مثل עלה ודבר עברית تولى منذ ١٩٥٦ وحتى ١٩٦١ منصب رئيسى اتحاد المؤلفين والملحنين فى إسرائيل. (١٥٥)

* الإنتاج المسرحى لاشمان :

أهم مسرحيات اهرون اشمان حسب ترتيب صدورها هى : החומה (تل أبيب، ١٩٣٨)، מיכל בת שאול [١٥٦] وهى ثلاثية (تل أبيب ١٩٤١) وهى مسرحية مستمدة من العهد القديم حول دافيد وشاؤول [١٥٧] האדמה הזאת (القدس ١٩٤١) و אלכסנדרה החשמונית ואהבת נעורים (تل ابيب ١٩٥٠).

ويعتبر اهرون من أبرز الكتاب المسرحين فى الأربعينيات وأكثرهم شعبية. فهو يربط فى انتاجه المسرحى المتنوع بين ثلاث فترات حاسمة فى الدراما العبرية فمسرحياته التاريخية خاصة «ميخال ابنة شاؤول» «والكسندر الحشمونية» و«السور» هى نموذج للمسرحية العبرية التاريخية قبل قيام إسرائيل. ومسرحية «هذه الأرض» تمثل مسرحيات الاستيطان والرواد. كما كتب مسرحيات كوميدية هى «الولد الفاسد» و«ملكة الجمال»، وهى تمثل الكوميديا الاجتماعية النقدية التى تطورت فى إسرائيل فى الخمسينيات. [١٥٨]

وقد عرض قسم من مسرحيات اشمان على خشبة المسرح وحققت نجاحا فى هذا المجال. فمثلا عرضت مسرحية «ميخال ابنة شاؤول» (٧٧) مرة على خشبة مسرح «هابيما»، وشاهدها نحو ٦١,٠٧٢ مشاهد)١٥٩(. ويمكن الإشارة إلى اشمان على انه انجح كتاب مسرحى فى الاربعينيات، عرف كيف يبنى العقدة التى تشد انتباه المشاهدين. [١٦٠]

وتقوم ثلاثية «ميخال ابنة شاؤول» و«الكسندرا الحشمونية» على مكائد وحيل مسرحية وشخصيات مكررة. [١٦١]

بالنسبة للمسرحية الأولى نلاحظ أنها تقوم على وحدة معينة من الزمان والمكان وعلى وحدة الحدث. علاقات ميخال بالطى ورتسبا وما لذلك من صلة بدافيد الذى لا يظهر على خشبة المسرح. وتدور مقدمة المسرحية حول مؤامرة رتسبا للايقاع بدافيد واحباط ميخال للمؤامرة. وتحاول هذه المرأة مرة اخرى الوقيعة بين بالطى ودافيد عن

طريق تقريب ميخائيل من دافيد، ومن أجل ذلك تقدم على سرقة فروة الجدى وتماثيل الآلهة الحارسة للبيت رمز حب دافيد لميخال وترسلها إلى دافيد بواسطة عزان من اجل تقوية علاقة الحب بين الاثنين. وتستمر هذه المرأة فى حياكة المؤمرات وتكاد مؤامرتها الاخيرة تنجح، فهى تجعل بالطى يفقد عقله ويحاول قتل ميخال، لكن حبه يتغلب فى النهاية على حقده ويحبط بقوة حبه الكبيرة مكيدة رتسبا. وعلى ذلك فان بنية المسرحية تقوم على المكائد واحباطها.

وينطبق نفس الشئ على مسرحية «الكسندرا الحشمونية» حيث نجد المؤمرات واحباطها فى الفصل الأول من المسرحية : الرومان الذين يبحثون عن ديناى [١٦٢] بارحام والقنانيم وديناى يحبط المؤامرة عن طريق تنكره. وفى الفصل الثانى تحاول الكسندرا الحشمونية التظاهر بانها لا تساعد الحكم. وبعد ذلك يتصنع هوردوس[١٦٣] الموت لكى يكتشف ما يضمره اعداؤه. وتتظاهر الكسندرا بالانتحار لكى تعطل هونرس من أجل تمكين المتمردين من اقتحام القصر. وفى الفصل الأخير تسقط الاقنعة وتصبح المواجهة مباشرة بين القوى [١٦٤] هذه المؤامرات والحيل هى التى تجعل هذه المسرحيات ناجحة مسرحيا، وكذلك استخدام الأدوات المسرحية مثل فروى الجدى والأصنام والحبل والغناء الذى تفتتح به فصول مسرحية ميخال ابنة شاؤول، والتأثير الذى تحدثه محاولة انتحار الكسندرا.

* الخصائص الفنية لمسرحيات اشمان :

ومن بين خصائص مسرحيات اشمان أيضا استخدام الحوار الذى يعرض أوضاعا إلى جانب أحداث من الخارج تغير هذه الأوضاع وتتطلب رد فعل جديد. فى مسرحية ميخال ابنة شاؤول يستخدم عزان [١٦٥] كشخصية تنقل الأحداث الخارجية إلى الداخل. ويقوم ديناى وبارحوما بهذا الدور فى مسرحية «الكسندرا الحشمونية» وتعطى هذه التغييرات ورد الفعل عليها فى اعطاء المسرحيتين زخما على خشمة المسرح.

كما أن من سمات مسرحيات اشمان تكوين الشخصيات الثابتة المبررة مدلولها البسيط وظهور هذه الشخصيات فى أحداث هذه المسرحيات، وقد ساهم اشمان مساهمة مهمة للمسرحية العبرية فى مجال تقاليد الحوار [١٦٦]، وكذلك فى مجال المونولوجات الخطابية كما تتجسد فى مسرحية اشمان «السور» (١٩٣٨) فخطاب عزرا واعترافات نحميا وصلاة عفرا [١٦٧] هى مونولوجات لها اهميتها وقوتها وان كانت غير مرتبطة بالضرورة بالحدث. وتتميز صور الحوار فى مسرحيات اشمان بكثرة العناصر المثيرة مشفقة فيها والتكرار البلاغى، كما تلاحظ ذلك فى مسرحية «السور» :

גרף חשקי, כי אהבתיך

מצה מתקי׳, כי אהבתיך

اجرف رغبتى، لاننى احببتك

استنفذ حلاوتى، لاننى احببتك [١٦٨]

وكذلك :

מעוז לדל, מעוז

מעוז בצר מעוז

לשארית הפלטה לפדויי השביה מעוז

ملاذ للفقير - ملاذ !

ملاذ فى الضيق - ملاذ

الناجين - لعتقاء السبى

ملاذ ... [١٦٩]

فهذه البنية فى المقطع الأخير تقوم على تكرار اللفظة الواحدة فى أول البيتين أو الجملتين المتعاقبتين، ويؤدى هذا التكرار بالطبع إلى تشكيل عناصر مثيرة للشفقة وهى من سمات الحوار فى مسرحيات اهرون اشمان.

ومن بين خصائص المونولوج فى مسرحيات اشمان التحدث إلى مخاطب خفى لخلق تأثير مسرحى، كما نتبين ذلك من كلام ميخال 163 איך ? איך ? מדוע ? בה אחרו פעמיו(١٧٠) اين أنت؟ أينت أنت؟ لماذا تأخرت هكذا خطواتك ؟ فالبطلة لا تتحدث إلى ذاتها بل إلى الشخصية موجودة فى خيالها :

וזרועותי חובקות ברוח זרועותי חובקות את הכביר הפרום הכביר
הפרום התבלה הלבה זכר אושרי אשר נדף פליסת חלומי אשר נגוז

وذراعى يعانقان الريح، ذراعى يعانقان الوسادة المفتوقة، الوسادة المفتوقة الحبل البالى - ذكرى سعادتى التى تبخرت - وبقية احلامى التى تلاشت ..» فالحبل هنا يرمز إلى حبيبها، فهو ذكرى حدث محاولة هروبه من النافذة بواسطة هذا الحبل وهو رمز لفرصة جديدة تفتح أمامها لكى تهرب من محنتها (١٧٢) ويكثر فى المونولوج أيضا التكرار البلاغى لزيادة تأثير الكلام فى المسرحية، وكذلك تكرار بعض الجمل :אני על יד החלון אני עומדת(١٧٣) واننى عند النافذة واقفة «تكرر هذه الجملة ثلاث مرات. ويرمى اشمان بذلك إلى التأثير المسرحى وإلى جعل الكلام أكثر تأثيرا واستيعابا لدى المشاهدين.

ويصل الاسلوب البلاغى التأثيرى إلى ذروته فى نهاية مونولوج ميخال وهى تحاول الانتحار حيث تقول مستخدمة الحبل ذاته فى هذه المهمة :

עבים קלות .. צאן שמים. הרהם במרומים רוצה טוב את עדרו ינהל-
יסוף נא רועה רחום עוד שיה אחת תועה נידחת... לא החבל לא יינתק
עודו חזק חזק מאוד הוא היחידי לא יבגוד לנצח.. (١٧٤)

سحب خفيفة ... رعية السماء ... بعيدا فى الأعال راعى طيب يقود قطيعه - هيا تجمعوا، راعى رحيم، لاتزال هناك سخلة واحدة تائهه، شاردة، (تمسك بالحبل) لا. الحبل لن ينقطع. مايزال قويا، قويا جدا ... انه الوحيد الذى لن يخون إلى الأبد «المونولوج يخلق تأثيرا هنا عن طريق عملية الانتحار أو الحديث عن «الراعى» فى

السماء والدلالات المستمدة من العهد القديم (١٧٥) «كراعى برعى قطيعة»، ارعاها فى مرعى جيد ويكون مراجعها على جبال إسرائيل العالية.

وتبرز خصائص اخرى فى نفس المسرحية منها اجراء حوار وهمى بين انسان وحيوان، بين بالطى والجدى : מה מה מה תבקש מעט חלב? בנתי לרעך גדיי הקט اركب اركب على أبيك واقرعه» (١٧٦) ماما.. ماذا تريد؟ قليلا فى الحليب؟ - فهمت قصدك، يا جدى العزيز... (١٧٧) انه يصور الجدى كطفل وكأنه ابنه، وكأنه يد لله حيث يقول : רכב רכב על אביך ודפוק בו

وهذا يدخل أيضا ضمن خاصية سبق ان ذكرنا وهى ان اشمان يستخدم المونولوج بهدف توضيح الحدث المسرحى، وهذا ما يسميه بعض النقاد بنجوى النفس، والتى يستخدمها الكاتب المسرحى لتحليل بعض الشخصيات أو الكشف عما يدور فى فكرها ووجد انها من افكار ومشاعر، حيث تتحدث الشخصية إلى نفسها لتشكف عن افكارها ومشاعرها الباطنة. (١٧٨)

ويرى بعض نقاد الدراما الإسرائيلية أن مسرحية האדמה הזאת «هذه الأرض» هى أشهر مسرحيات اشمان وتعتبر جسرا بين الدراما العبرية والدراما الإسرائيلية ومن هنا تطورت فى وقت لاحق مسرحيات مثل קרא לי סמוקה لناتان شاحم.

تدور احداث المسرحية حول قيام مستوطنة يهودية جديدة فى فلسطين هى مستوطنة «يرقيا» رغم الظروف الصعبة من الداخل ومن الخارج. ظروف الضغط الخارجية مصدرها المستنقعات، الحمى، النقص فى المياه ومضايقات الاتراك، الذين كانوا يحكمون فلسطين فى تلك الفترة وتذكر حبكة المسرحية وسير احداثها بافلام الغرب الأمريكى حيث يتصدر هذه المسرحية الطلائعيون «الابطال» فى فترة بداية الاستيطان الزراعى الذين يخوضون صراعا ضد الاتراك مما يخلق التوتر الدرامى المميز لمسرحيات اشمان التاريخية. (١٧٩)

ولكى يجسد احساس البيئة المحيطة المفزعه استعان اشمان برموز ديكورية مثل مستنقع يلفه الضباب، خرابة، ليل مطير، غيوم كثيفة، هذه الأشياء لها مغزى اسطورى : الخرابة يسكنها مرضى يحتضرون، البئر القديمة توصف بانها سم قاتل والبئر الجديد التى ينتظر الجميع مياهها توصف بانها «ينابيع الخلاص». بعوض الملاريا يوصف بانه هؤلاء «الشياطين» وهو يقصد الاتراك بالطبع. وينحاس بطل المسرحية يوجز كلامه عن البيئة المحيطة بالكلمات التالية

גהנום יוק דת כאן... אבני קברים. הארץ זרועה קברים....

جهنم متأججة هنا ... شواهد قبور، الأرض مزروعة بالقبور بعبارة اخرى اشمان يرفع البيئة الضاغطة إلى درجة خرافية، تستوجب بشكل غير مباشر من الشخصيات العاملة وهذه البيئة ان ترتفع هى أيضا إلى درجة خرافية، فهذا هو الأساس للبطولة المنشودة للأبطال الطلائعيين. (١٨٠)

ولكى يمجد اشمان أبطال مسرحيته، وهم الرواد المستوطنون اليهود، يصور ان هناك علاقة خاصة نشأت بين الإنسان وبين الطبيعة فالطبيعة الجهنمية تحيل حياة الناس إلى جهنم، وفى مقابلها الجهد الخلاق للرواد كما يصوره اشمان يهدف إلى تحويل جهنم إلى جنة خضراء مزهرة ومتناسقة. فالانسان المريض هو صدى للأرض المريضة بالمستنقعات وبالمياه المسمومة (١٨١)

משמר ..פא אנשים חולמים ומי שמרפא אדמה חולה- היינו - הך...(١٨٢)

فالإنسان هو الأرض. (١٨٣) وهاملين، الطبيب فى المسرحية، ينظر برضى إلى الكروم التى استوعبتها الأرض جدا، ويضيفלאדם יותר קשה עד האדם נקלט الأمر أصعب حتى يتم استيعاب الإنسان (١٨٤). هنا فى هذا الواقع الأسطورى، الذى يبشر فيه هدير قوى باقتراب رجال الشرطة الأتراك الذين يأتون لهدم مبانى المستوطنة، يتحول الإنسان إلى شجرة «المواجهة بين الرواد دعاة الحياة وبين الشخصيات الرافضة للحياة تتحول إلى مواجهة بين اشجار غليظة تضرب بجذورها

فى الأرض وبين تلك المقتلعة من جذورها، ويقول يعقوب، أحد الرواد :

רק בלי הסוסים להאמין בחיים לחיות אותם כמו שהם ביחד פשטות...
צמח השדה כעצמים הללו......

فلنؤمن بالحياة فقط دون تردد. ولنحياها كما هى : بمزيد من البساطة مثل نبات الحقل، مثل هذه الأشجار. وترد عليه حنتאתה האילן הבריא החזק [١٨٥] - انت الشجرة السليمة، القوية. أما بنحاس الذى يرفض العمل الطلائعى، كما يراه اشمان، فهو عديم الجذور لا جذور له فى التقاليد اليهودية ولا فى جو «أرض إسرائيل» وبين اصدقائه ولا حتى فى وسط أسرته، ومن هنا يأتى تأرجح اناس مثل بنحاس، فى مواجهة اصرار والتصاق الرواد، الذين لن يتركوا المستوطنة مهما تراكمت الصعاب، حسبما يوحى به اشمان فى المسرحية.

البطل فى هذه المسرحية هو الشخص المجبول على عدم الخوف انه الشخص الذى لن يترك المستوطنة ازاء الموت المحيق به، هذه المواجهة سمة مشتركة لكثير من المسرحيات التى تناولت موضوع الاستيطان اليهودى فى فلسطين. [١٨٦]

ويبرز فى المسرحية دافع التضحية فى علاقات يوئيل وبنحاس فى المشهد الثانى من الفصل الأول، ويدور الفصل الثانى كله فى ظل المأساة التى يضحى فيها الاب بابنه. [١٨٧] ان اشمان يعتبر بناء إسرائيل كعبادة مقدسة [١٨٨] وفى مقابل أسطورة التضحية والصمود فى التجربة طرح اشمان اسطورة الشيطان، وعلى الرغم من واقعية المسرحية فاننا نجد ارتباط اشمان بجذور المدرسة التعبيرية الألمانية، حيث أسطورة فاوست. فكوهين تاجر الأراضى، هو الشيطان المغوى. والتجارة فى الأراضى تدل على مقامرة بالمصير، فالأرض هى مصير الرواد. [١٨٩] ويعرض كوهين على بنحاس اتفاقا واتعاب يدفعها له نقدا فى مقابل ان يبيعه تأييده لمؤامرة طرد ابناء يرقيا من أراضيهم. وفعلا «يبيع» بنحاس نفسه ويوقع على العقد بل ويسلم لممثلى الأتراك مخططات المستوطنين لكن الطلائعية تنتصر فى النهاية، كما يريد اشمان، على ما يسميه بالمؤامرة الشيطانية. [١٩٠]

لكن مسرحية «هذه الأرض» لا ترتفع كثيرا عن واقع تلك الأيام، حيث تصف واقع المكائد، البناء دون ترخيص الصراع ضد رجال الشرطة الأتراك، واقع الحصادين ومن يقومون بشتل الغابات، واقع من يقومون بحفر الابار ويتصدر هذه الأوصاف دائما الأشخاص الطيبون والأبطال الذين يضحون بانفسهم على مذبح الطلائعية. (١٩١)

تقوم المسرحية، كمعظم مسرحيات اشمان على سلسلة مكائد واحباط هذه المكائد. اشمان يأخذنا إلى أعماق اليأس ثم يرتفع بنا إلى قمة الأمل. اليأس يتمثل فى المياه المسمومة ونقيضه رائحة المياة الجديدة، تفاؤل استر يتناقض مع يأس ابنها بنحاس. وكذلك يتمثل ذلك فى إطار الشخصيات التى تضرب جذورها فى الأرض فى مواجهة من لا جذور لهم من يكرسون انفسهم للقيم الروحية، قيم التجسيد الطلائعى فى مواجهة من تصفهم المسرحية بانهم باعوا انفسهم لقيم مادية مثل المال.

لكن انعدام وحده الزمان والمكان وكثرة الأحداث لا تفى بمستلزمات المسرحية المصنوعة جيدا، مع أن كل فصل ينتهى بذروة معينة وكأنها مسرحية كاملة. (١٩٢)

وبعد مسرحية «هذه الأرض» كتب اشمان مسرحية نقدية اجتماعية هى مسرحية «الولد الفاسد» (١٩٤٢) انتقد فيها الجمهور اليهودى الذى ادار ظهره حسب رأيه فى أيام الانتداب البريطانى على فلسطين للمبادئ السامية لصالح بيع نفسه لقيم كاذبه قيم ما يسمى بالرخاء. ورجلل القيم فى المسرحية هو الرائد رجل الكيبوتس(١٩٣) فى مواجهة الشخص الذى استبدل قيم الطلائعية بالتجارة جريا وراء الربح (١٩٤). وتجرى المواجهة فى المسرحية بين شمشى، رجل الكيبوتس، وبين برتسوفى تاجر الأراضى وتاجر الأرضى وهو الشخص الشرير كما يصوره اشمان، مثل كوهين فى مسرحية «هذه الأرض»، يتحول إلى نمط فى الدراما الإسرائيلية. (١٩٥)

وفى مسرحية «ملكة الجمال» ينتقد اشمان المجتمع الإسرائيلى الذى استبدل القيم اليهودية الطلائعية، حسب رأيه، بقيم مادية خارجية فالشخصيات التى يقدمها فى المسرحية تعيش فى ظل المحسوبيات، تهريب الساعات رشوة الموظفين على اختلاف انواعهم، الانغماس فى القيم الاجنبية، شخصيات تتكلم بلغة اجنبية، غير اللغة العبرية، وترتدى ملابس اجنبية، رغم كونها إسرائيلية بكل معنى الكلمة، بطل المسرحية هو يحنيل كسبى، وتكمن مأساته فى انه لا يستطيع تكييف زمنه مع الزمن الذى يحيط به، ويعبر عن ذلك بقوله :

יחיאל כספי יחיאל כספי ! הסוציאליסט הוותיק... מי שהיה נואם
בנעוריו אידיאולוג- לאן הגעת? מה נעה בין כותלי ביתך? (לאשתו
החוזרת אל החדר) מזל טוב! קניתב ברוטקציה בשעון זהב....

يحنيل كسبى ! يحنيل كسبى! الاشتراكى القديم ... الذى كان خطيبا فى شبابه، وايديولوجى ! إلى أين وصلت بك الأمور؟ ماذا يجرى داخل بيتك؟ (موجها كلامه إلى زوجته التى تعود إلى الغرفة) حظا سعيدا اشتريت محسوبية بساعة ذهبية...». (١٩٦)

يصور اشمان فى المسرحية التوق إلى الفوز بلقب ملكة الجمال على أنه قيم خارجية مادية، يمثلها التدلل التزين بالذهب الحرص على الماكياج والتدليك وفى مقابل ذلك رجل الكيبوتس الذى لا يهتم بمثل هذه الأمور.

يعقوب كوهين (١٨٨١ - ١٩٦٠):

ولد يعقوب كاهان (كوهين) فى سولتسك فى روسيا البيضاء. وأمضى شبابه وطفولته فى بولندا بالقرب من مدينة لودز. مارس كتابة الشعر وهو فى سن الثامنة عشرة، حيث نشر قصيدته الأولى فى ספר השנה. الذى كان يحرره ناحوم سوكولوف (١٩٠٠) (١٩٧) وبذلك بدأ عمله فى حقل الأدب. وفى الوقت نفسه كان كوهين

نشطا فى الأوساط الثقافية الصهيونية والعبرية. فى سنة (١٩٠٧) تولى منصب سكرتير منظمة «العبرية» ومنذ (١٩١٠) وحتى اندلاع الحرب العالمية الأولى ترأس «منظمة ثقافة اللغة العبرية» فى برلين والتى كان هدفها الرئيسى نشر معرفة اللغة العبرية، ويقال انه وضع اصطلاح «العبرية الحديثة» [١٩٨]. قام كوهين بتحرير عدد من الكتابات الأدبية منها :העברי החדש (١٩١٢) העוגן(١٩١٧)،הסנה (١٩٢٩) وانضم كوهين فى (١٩١٨) إلى دار نشر «ستيبل» فى موسكو. وحرر فيما بعد بالاشتراك مع لاحوفير [١٩٩] ٢١ عددا (من ٤ - ٢٤) من مجلة هاتكوفا فى وارسو. كما حرر عددين من نفس المجلة بمفرده (٢٨ - ٢٩). وحرر أيضا بالاشتراك مع لاحوفير مقتطفات أدبية مختارة فى مجلة «الكنيست» (من ١٩٣٦ فصاعدا). عمل كوهين محاضرا للأدب العبرى فى معهد وارسو للدراسات اليهودية من (١٩٢٧) إلى (١٩٣٣). ثم هاجر إلى فلسطين فى ١٩٣٤ حيث عاش فى تل أبيب.

وكانت لحياة كوهين اليهودية فى بولندا تأثيرا عميقا عليه، مما جعل رد فعل ازاء العالم الخارجى عاطفيا اكثر منه عقلانيا [٢٠٠]. والمواضيع التى تناولها فى شعره وهى الجمال فى حد ذاته والبحث عن الخير سترد فى كافة مستويات كتاباته. على أن كوهين لم يكن ينتمى إلى مدرسة الشعراء الفردين الذين كان شعرهم شخصيا بصورة كاملة. والعواطف والمثل التى الهمته ولدت من خلال تبنيه للقيم القومية والعالمية، حيث كان للأدب الألمانى تأثير قوى على انتاجه الأدبى [٢٠١]. وكان كوهين يرى ان الانبعاث اليهودى ممكن التحقيق من خلال التماثل الكامل بين يهودية جديدة وانسانية مستنيرة [٢٠٢] ولم يكن كوهين فريدا فى اسلوبه هذا لان المزج بين اليهودية والعالمية كان الطابع الغالب لدى جيل كامل من الكتاب العبريين الذين ولدوا فى العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر. [٢٠٣]

إن كراهية كوهين لما تسميه المصادر اليهودية «المنفى» ووصفه له بالبشاعة هو نقيض حبه لليهودية الجديدة. وقد رأى أن الصفات التى يخلقها الشتات فى

اليهودى الذى لا جذور له وهى بشاعة موروثه ولذلك فانه عارض بالتالى التقاليد المقدسة لدى الشعب قائلا : «ان قلبى اخذ يكره اخوتى ويحتقر حتى اقدس الاشياء عندهم» [٢٠٤]. ولذلك فان توقه إلى ما اسماه بالعبرية الجديد خلق لديه حنينا إلى الماضى اليهودى الذى يشكل موضوعا رئيسيا فى شعره. كما أن قصائده واغانيه الشعبية مستمدة من التراث الفولكلورى اليهودى [٢٠٥]

كتب كوهين قصائد غنائية وصفية مثل הולביציב التى يتغنى فيها بجمال سويسرا. والشعر التأملى والتخيلى אריאל والقصائد الدرامية مثل הנפילים בלוז. والاغانى الشعبية المستمدة من الفولكلور اليهودى مثل תנחום و באמצע הרקוד من سلسلة מן העם وتشتمل موضوعاته كتاباته على رؤيته لللشخصيات التاريخية التى وردت فى المسرحيات الشعرية مثل : יפתח [٢٠٦] הושיע עזרה ונחמיה- ינאי ושלומית- אחר[٢٠٧]

وكذلك منير وبرورِيا والتطلعات المسيحانية مثل مسرحية الملك داود والأساطير المجازية والنبوءات مثل أساطير الرب، أمثال القدماء (١٩٤٣) חמש מגלות[٢٠٨] (١٩٤١). كما كتب كوهين نثرا واقعيا وقصصا قصيرة ومسرحيات وترجم كذلك الجزء الأول من «فاووست» لجوته. [٢٠٩]

ويشكل الفولكلور اليهودى الأساسى لقصائد كوهين وأغنياته الشعبية، التى تقع من الناحية التصنيفية فى منتصف الطريق بين الغنائية والملحمية. على ان كوهين لم يكن فى الأساس شاعرا ملحميا بل كان ساردا للأساطير وأسلوبه يأخذ منحى الأسطورة العبرية التى تندمج فيها العناصر الملحمية والغنائية، وهى السمة المميزة لكتابات كوهين [٢١٠]. كما أن مسرحياته الشعرية وهى «العمالقة» «فى لوز» و«بالقرب من الأهرامات» والى تعد من أفضل أعماله، تنتمى إلى هذا النوع من الشعر. ويدور شعر كوهين حول محورين رئيسيين : المسيحانية واندماج المبادئ الرئيسية الثلاثة أى الجمال والقداسة والسعادة وتتخلل فكرة المسيحانية [٢١١]

معظم ملاحمه الغنائية ومسرحياته الشعرية وأساطيره الموضوعة فى قالب درامى، وتتلازم فكرة المسيحانية مع ربط بين القداسة اليهودية النبوية للحياة والجمال المستنير والإنسانية العالمية [٢١٢] أو مع ربطه بين الأخلاقية والسعى وراء السعادة.

نشرت كتابات يعقوب كوهين في طبعات مختلفة والطبعتان الرئيسيتان هما الأولى مؤلفه من ١٢ مجلدا (١٩٥٠ - ١٩٥٦) والثانية مؤلفة من مجلدين (١٩٦٤).

* إنتاج كوهين المسرحى :

وسنورد هنا أهم مسرحياتُ يعقوب كوهين حسب ترتيب صدورها : «داود ملك إسرائيل» (وارسو ١٩٢٠)، «شلومو وابنة شلومو» (١٩٢٩) «المبعوث» (١٩٣٢)، «بالقرب من الاهرامات» (١٩٣٩)، «فى لوز» (١٩٤٠)، «شلومو شولا ميت» (١٩٤٢) «يفتاح» (١٩٤٥)، «ملكة سبأ» (١٩٤٥)، «فى درب الالام» (١٩٤٥)، «عزرا ونحميا» (١٩٤٨)، «آخر» (١٩٥٥)، «منير ويروريا» (١٩٥٥)، «جراتسيا» «منديس فى فنيسيا» (١٩٥٥)، «يناى»، «شالوميت» (١٩٥٥)، «يوسف ديلارينا» (١٩٥٥) «هوشع» (١٩٥٦) [٢١٣] مع ملاحظة أن مسرحيات «شلومو وابنة شلومو» «شلومو وشولاميت» «وملكة سبأ» تشكل ثلاثية تدور حول الملك سليمان. ويمكن تصنيف معظم مسرحيات كوهين ضمن ميلودراما الأساطير والتى تعتبر الثلاثية الأخيرة من أبرزها [٢١٤]، حيث استمد كوهين موادها من جوته (فاوست) من ناحية ومن مصدر يهودى (أسطورة ملك الشياطين «اشمداى» والعهد القديم من ناحية أخرى.

ففى المسرحية الأولى من هذه الثلاثية «شلومو وابنة شلومو» يدور الحدث حول الصراع بين الإنسان والقدر، ويتمثل ذلك فى دفع أشمد اى ملك الشياطين لشلومو ضد الرب لكنه يمنى بالهزيمة ويسلم فى النهاية بقوة الكواكب (نفس المسرحية ص ١٩٧، ٢٧٥). وتدور موضوع المسرحية الثانية شلومو وشولاميت حول الصراع بين

الحب ومتطلبات السلطة. وأشمداى يقف وراء شلومو ويحوله إلى متطلبات السلطة مما يعنى أن تكون شولاميت [٢١٥] ضحية لهذا، لكن شلومو يتصالح فى النهاية مع إلهة ويهزم أشمداى (نفس المسرحية ٩٦، ٢٨٣). ويحدث نفس الشئ تقريبا فى المسرحية الثالثة «ملكة سبأ» التى يدفع فيها اشمداى شلومو إلى العودة واخضاع ملكة سبأ (نفس المسرحية، ص ٢٨١).

تتكون المسرحية الأولى فى هذه الثلاثية من أربعة فصول ويجرى حدثها فى مكانين قصر الملك والجزيرة التى ينفى فيها شلومو ابنته ثم ظهور الفتى المعجزة «عـــيـــدو» [٢١٦] ثم الصراع بين الحب والملك وتنتهى بانتصار الحب والمصالحة والتراضى أى أن الحب ينتصر على السلطة الممثلة فى الملك ورجال بلاطه.

أما المسرحية «شلومو وشولاميت» فتتكون من خمسة فصول وتدور حول شولاميت التى تأتى إلى المدينة وتعيش فى بلاط الملك ويستمر هذا المسار فى الفصلين الثانى والثالث، ثم تحدث كارثة للراعية ابنة القرية التى جاءت إلى المدينة ويتمثل ذلك فى زواج ابنة فرعون من حبيبها، الذى لا يحضر حتى لزيارة حبيبته التى تحتضر.

وتتكون المسرحية الثالثة وهى «ملكة سبأ» من ثلاثة فصول وتعالج موضوع العلاقات بين شلومو وملكة سبأ ماكيدا ثم فراقهما، بعد ظهور «جدور» حبيب الملكة السبأى واستعانته بأسجدا الكاهن لكى يسرق حجر العقيق الذى يربط، إذا جاز التعبير، الملكة بشلومو ويجعلها تتعلق به، ثم المبارزة بين «جدور» حبيب الملكة وبين تامرين امين سرها. ونلاحظ ان الحدث فى المسرحيات الثلاث يدور حول ما يحاك من مكائد فى بلاط الملكة أو الملك بالإضافة إلى أحداث ثانوية تهدف إلى تفسير الحدث الرئيسى ويتمثل ذلك فى الحب بين ما عتس [٢١٧] اليهودى وبين تسحى السبائية مسرحية «ملكة سبأ» (ص ٣٠٥)، وحب شلومو فى مسرحية «شلومو وابنة شلومو» (ص ٢٠٣)، وكذلك حدث المبعوث الذى يبتشر بخبر الهجوم المصرى فى مسرحية «شلومو وشولاميت» (ص ١٧٣).

ولابد من الإشارة أيضا إلى استخدام كوهين لاداة مسرحية درامية فى هذه الثلاثية وهى أداة لها دورها فى تغيير الحدث وتتمثل هذه الأداة فى الخاتم السحرى في مسرحية «شلومو وشولاميت» وحجر العقيق (٢١٨) فى مسرحية «ملكة سبأ» الذى يستعين حبيب الملكة جدور (٢١٩) بالكاهن أسجدا لكى يسرقه له ظنا منه أن هذا الحجر هو الذى يربط الملكة بشلومو. كما يكثر كوهين من تقديم جماهير على خشبة المسرح ومغنين ورقصات وحفلات راميا بذلك إلى زيادة مشاهد المسرحيات بالإضافة إلى العناصر الكوميدية والمثيرة للعطف عن طريق ايراد عمليات وفاة وقتل ونحيب على خشبة المسرح.

وينطبق ما ذكرنا، بالنسبة لهذه الثلاثية على مسرحية اخرى لكوهين ونعنى مسرحية «عزرا ونحميا» (١٩٤٨) وموضوعها : التناقض بين «الصهيونية الروحية التى يمثلها عزرا» و«الصهيونية العملية» التى يمثلها نحميا. وتتكون المسرحية من أربعة فصول، تعالج مسألة العلاقات بين افرات ابنة لوحيش (٢٢٠)، وبين اليفليط من الموالين لنحميا. وهذه مسرحية سياسية تعالج فكرتها الرئيسية في قالب اجتماعى تاريخى أسطورى حيث يستطيع نحميا تحقيق ما يعتبر بمثابة معجزة اى الجمع بين اليفليط والفتاة، رغم المكائد التى تحاك ضدهما. ويرى جرشوم شاكيد أن فكرة المسرحية هى عرض وجهات نظر ومواقف مختلفة تجاه «عودة صهيون» (٢٢١).

وتتكرر تقريبا نفس البنية المسرحية فى مسرحية «آخر» (١٩٥٥) والتى تعالج موضوع الصراع بين التقاليد والمتمردين عليها وهى تتكون من ثلاثة فصول تدور حول العلاقات بين اليهود والرومان ومشاكل أخرى تاريخية يشترك فيها اليونانيون أيضا. كذلك فى مسرحية مئير وبروريا (١٩٥٥) والتى تدور حول موضوع إنسانى تاريخى يجسد فكرة حق المرأة فى الحرية وبطلاها الحاخام مئير وبروريا. ومسرحيات اخرى لكوهين تكثر فيها الحيل والمكائد والمشاهد المسرحية وهى من السمات والخصائص البارزة لانتاجه المسرحى والتى تجعل مسرحياته صالحة للعرض على خشبة المسرح.

* الخصائص الفنية لمسرح كوهين :

ومن خصائص مسرحيات كوهين أيضا صياغة موضوع فكرى فى قالب اسطورى ينتصر فيها الخير على الشر ويتمثل هذا فى مسرحية «فى لوز» (١٩٤٠) والتى تتكون من ثلاثة فصول تدور حول موضوع عائلى ومناظرة بين شاراف رئيس مدينة لوز وبركوس حول عقيدة لكل منهما، حيث يتغلب بركوس وارتا وهما فى عمر الشباب على العالم الذى أخذ يشيخ والذى يمثله العجوز شاراف. وكذلك فى مسرحية يفتاح (١٩٤٥) البطل يسلم بمصيره الذى آل إليه بمحض ارادته.

ويلاحظ هنا أيضا استخدام أدوات درامية مثل المسدس والساعة فى مسرحية «فى لوز» والشال فى مسرحية يفتاح والتى يبرز فيها دور الحدث على ما عداه، وتتكون هذه المسرحية من خمسة فصول وأهم شخصياتها يفتاح الأب وقتسيعا[٢٢٢] الابنة وريشف [٢٢٣] الحبيب.

وبعض مسرحيات كوهين ذات طابع غنائى بارز ولقد أعلن كوهين وجهات نظره فى هذا الموضوع فى مدخل للسيمفونيات الدرامية حيث يقول : «اننى اصيغ فى سيمفونية درامية شعر درامى غنائى، يتضمن قليلا أو كثيرا من العنصر السيمفونى الكلاسيكى والأصوات المختلفة متقابلة متوازية مع بعضها البعض ترن ويتردد صداها ومكملة، الأمر الذى لا يمنع حقا المعارضة وحتى الصراع العنيف إلا ان الميل للملائمة والتهدئة يتغلب فى نهاية الأمر. إذا مسرحية كهذه هى من أساسها مسرحية جماهيرية الأمر الذى لا يحول دون بروز شخصيات افراد وحتى ظهور شخصية مركزية وان لم يكن هناك ضرورة لوجودها. [٢٢٤]

ومن خصائص مسرحيات كوهين عرض وضع درامى معد سلفا لايتشكل فى جوهر المسرحية بل انه قائم فى بدايتها، والذى يتحدث عنه جميع الأبطال فى المسرحية ويبرز هذا الأمر فى ثلاثية : «فى درب الالام»، فالأوضاع التى تبدأ بها هذه المسرحيات الثلاث ذات الفصل الواحد والتى تشكل هذه الثلاثية هى : المذابح

والأمانى المسيحانية «نحو المسيح» ومعاناة اليهود «الصرخة الثالثة»، هى أوضاع اساسية. وكذلك فى مسرحية «بالقرب من الاهرامات» بحث الرحّال عن الحقيقة، والعملاق فى مسرحية العمالقة هما أيضا من الأوضاع الاساسية التى تعلق عليها المسرحية وأبطالها. وهناك خاصية أخرى يشهد بها كوهين نفسه فى «مدخل للسيمفونيات» وهى ميله إلى تقدم مجموعات وجوقات منشدين على خشبة المسرح. كذلك عرض العلاقات الدرامية كعلاقات بين الإنسان والمكان بين الإنسان والخلود. كما هو الحال فى مسرحيات فى «درب الالام» و«العمالقة» و«داود ملك إسرائيل».

وتميل هذه المسرحيات إلى حل ايجابى للصراع الدرامى، وبناء على ذلك تنتهى المسرحيات المذكورة بتسليم بان الله على حق مما يلغى الصراع بين الإنسان والمكان وهما السمة المميزة لها، وتستوعب فى مونولوجات الأبطال والجوقات التى تجرى حوار بينما وبين نفسهما، بل بينها وبين قوى عليا. (٢٢٥)

إن المسار الشعرى يتغلب على الحدث ويتمثل ذلك بشكل واضح فى مسرحية «بالقرب من الاهرامات» والتى تتطرق إلى مسائل الزمن والخلود بواسطة اجيال من الفراعنة والكهنة والعبيد، اخناتون ونفرتيتى حيث تقوم هذه الشخصيات بتوضيح هذه المسائل. لكن تشذ عن هذه القاعدة مسرحية «داود ملك إسرائيل» التى تقوم بنيتها على بنية الرحلات، وهى سمة مألوفة فى الأدب المسرحى الأوربى (٢٢٦). تبدأ المسرحية برحلة يقوم بها راعيان وفى خلالها يخون احدهما الاخر، وتحتل مكانه الفتاة أهليفا (٢٢٦) ويبرز التوتر الدائم بين الغابة والعقبات التى تقف فى طريقها والتى تتمثل فى الساحرة والشياطين والغابة ثم والصراع بين الأبطال والساحرة والقوى الشيطانية.

ومن السمات التى لابد وان نلاحظها فى مسرحيات يعقوب كوهين هى تكوين الشخصية التى تتخبط بين الخير والشر والتى تدخل فيما يمكن ان نسميه بالاستبطان، أى فحص المرء لافكاره ومشاعره ودوافعه، ومحاولة تجريد وتبسيط

الواقع، ويمكن ان نلاحظ ذلك فى المقطع التالى من مسرحية «ملكة سبأ» فى حوار بين شلومو وماكيدا.

לא יחיה אדם לעולם וגבול יש וקצב
לכל נעורים כלזוהר כל יום אם גם יארך
לו רק תתלקח התפארת עם רדת היום.

لن يعيش انسان إلى الأبد ولكل شباب حد ونهاية
مثل نور النهار حق وان طال
ليت يتألق المجد مع زوال النهار (٢٢٨)

والشخصيات فى مسرحيات كوهين متقاربة فى جوهرها، ومهما طرأ عليها من تغييرات وقولبات مختلفة، تجدها تجمعها خاصية رئيسية هى نظرتها وتأملاتها فى تاريخ اليهود. وتتميز مسرحياته أيضا باسلوب التكوين الذاتى للشخصية اى أن الشخصية تقدم نفسها، ويتجسد ذلك فى مسرحية شلومو وشولاميت فى مونولوج شولاميت وهى تمتدح القدس :

«ياقدس يقينا اننى لا أحلم

وكما فى الحلم ساراك، كم أصبحت جميلة، كم أصبحت كبيرة!

محتارة هى نفسى، نشوى من روعة البهاء

باسمك فقط ساهمس : القدس!

كم كثرت بيوتك، وارتفعت ابراجك، وقوى سورك -

وجبال، جبال حولك

اعلوت عن كل أحياء إسرائيل

واختارك داود، وجعل منك عاصمة المملكة؟!

حقا لقد سموت، وأصبحت عزيزة على نفسى اضعافا مضاعفة :

كل ما اتمناه ان تأخذينى بين حضنيك

(فجأة تغطى الكآبة وجهها) لكننى خائفة من البيوت الكثيرة

خائفة من الناس، وخجلة جدا

راعية فقيرة أنا، كيف اقدم على مخاطبتهم؟

لا اعرف لغتهم الناعمة، رث هو جلبانى ..

الفتاة القروية الراعية تهاب المدينة وسكانها وتتعجب من كبرها وتقدم نفسها على أنها راعية رثة الثياب لا تجرؤ على مخاطبة سكان القدس. ويتكرر نفس الاسلوب فى التقديم الذاتى فى مسرحية «العمالقة» حيث يقدم عزئيل نفسه قائلاً :

اننى الكل الذى لا يعرف الراحة الذى يطمح، يسيح، يهجر، يغضب أو يحدث ثغره، الذى يحمل بين ظهرانيه روحا حية وتوقا إلى الحرية، إلى حرية دون حدود، كما أن ليس للسماء حدود :

حقا روحى سالفظ لكن روحى لن تموت! سترفرف بين الأرض والسماء، ستلتصق، ستصحو مع كل سحابة متوجهة مع السماء، ومع دفق كل موجه وهبوب كل عاصفة ستزيد جندا، من كل بركان يقذف اللهب من جوفه، وحيثما وجد انسان حيى هناك

الم على الأرض، ومادام هناك من يفكر يحلم ويتوق، يوقظ ينفث الثورة، يطلب جوابا من الاه مستتر ولا يعرف الراحة، شكوى الكائن الحى وليد السماء، سجين الأرض الغبراء إلى مجد السماء». (٢٢٩)

ويتمثل الصراع بين قوى الخير وقوى الشر والتقديم الذاتى للشخصية أيضا فى مسرحية كوهين «داود ملك إسرائيل» فداود يمثل قوى الخير وتمثل الساحرة قوى الشر. واورى بطل المسرحية يقدم نفسه على انه الشخص الذى يناضل من اجل الخلاص حيث يقول : هيا لا خوف ولا تشاؤم يا اخى! لا روح شر - قلبنا هو الذى دعانا إلى السفر هيا نسير، نأتى إلى الهدف مثل نداء النور للدودة من الظلام. الم يوصى الله ملائكته بنا لارشادنا إلى طريق نسير فيه/ طيور السماء مع كواكبها (٢٣٠) ثم يقدم البطل نفسه على أنه يجسد طموحات ومعاناة كل اليهود فيقول : منذ فجر طفولتى على محنة الشعب تربيت وكان حلم الخلاص روح حياتى. اظلم العالم فى وجهى، نهاره وليله، انين اخوتى المضطهدين سمعت، امتصت نفسى الم كل الأجيال، صفوف صفوفا مروا على مرأى منى، من كل ارجاء العالم، من كل الدول جاءوا قطعان منفيين، هاربين لاجئين من الجوع من السيف. (٢٣١)

ونلاحظ هنا ا ن المؤلف يكثر من ايراد الفاظ تدل على الشمولية من خلال استخدام اسلوب التكثير مثل : الشعب، والاجيال، صفوف.

ومن خصائص مسرحيات كوهين تنوع اساليب الحوار. ويرى شاكيد (٢٣٢) أن هناك اربعة انواع من المونولوجات فى مسرحيات كوهين وهى : مونولوجات المؤامرة التى تستخدام بديلا للربط المباشر، مثل بعض مونولوجات أشمداى فى مسرحية «شلومو ابنة شلومو» ص ١٩١ و«مكلة سبأ» ص ٢٨٤، وبنياهو (٢٣٣)

فى مسرحية شلومو وشولاميت، ص ٨٧، وأسجاد فى مسرحية «ملكة سبأ» فى ص ٣٢٧، وشمعياهو فى مسرحية «عزرا ونحميا» ص ٤٣٥.

وهناك نوع اخر من المونولوجات وهو الذى يحاول إيضاح الحدث من ناحية مساره ورفعه إلى مستوى مدلولى، ويتمثل ذلك فى مونولوجات الربى منير فى مسرحية منير وبروريا، ص ٢٥٠، واليشع بن اقويا فى مسرحية «آخر» ويوسف ديلارينا فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم، ص ٢٩٧.

والنوع الثالث من هذه المونولوجات، وهو متوفر جدا، يضفى على مسرحيات كوهين طابعها العاطفى بما فى ذلك مونولوجات الاعترافات ورد الفعل المثير للشفقة، كما يتمثل ذلك فى توسلات طفت [٢٣٤] افيشاج [٢٣٥]، شولاميت، قتسيعا، بروريا، وجراتسيا مندس وغيرهن، فى مسرحيات «شلومو وابنة شلومو» و«شلومو وشولاميت» و«يفتاح» و«منير وبروريا».

أما النوع الرابع وهو أقل شيوعا فهو من مونولوج الوعظ الخطابى ويظهر بشكل خاص فى مسرحيات «عزرا ونحميا»، «فى لوز»، «يناى وشولاميت» هذه المونولوجات ليست دائما كلاما بين الأبطال وانفسهم، بل تسمع كحوار بحضور بطل شاهد يستمع إلى كلام «المونولوجيست» على ان كوهين اعتمد أساسا فى اساليب الحوار على التقاليد الاوربية المألوفة على اختلاف أنواعها. [٢٣٦]

أشهر الفرق المسرحية ومؤسسات الفن المسرحي في الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨ :

بدأ المسرح العبري في فلسطين في ثمانينات القرن التاسع عشر بعروض للهواة قدمها أطفال المدارس في المستوطنات اليهودية. وكانت أول محاولة لعرض مسرحية في فلسطين في سنة (١٨٩٤)، عندما قامت مجموعة من الهواة بعرض مسرحية «شولاميت» لابرهام جولد فادن [*]. وبدأت في سنة (١٩٠٥) جمعية هواة المسرح العبري في يافا، بانت تعرف باسم «عشاق المسرح العبري» [٢٣٧] والتي يقال ان رواد الهجرة الثانية (١٩٠٤ - ١٩١٤)، هم الذين اسسوها [٢٣٨] بدأت بتقديم مسرحيات باليديش، ولكنها مالبثت ان تحولت إلى اللغة العبرية وكانت أول مسرحية باللغة العبرية الحديثة في فلسطين هي مسرحية «أوريل اكوستا» للكاتب كارل جوتسكوف [٢٣٩]، وتتناول موضوع هرطيق يهودي [٢٤٠] والتمرد ضد السلطات الحاخامية. [٢٤١]

وقد استمرت هذه الفرقة في تقديم العروض نحو عشر سنوات لكنها تشتتت بعد نشوب الحبر العالمية الأولى، عندما أجلى الأتراك جميع سكان يافا وتل ابيب اليهودي [٢٤٢]، وعرضت فرقة هابيما أول مسرحية عبرية في فيلنا، في روسيا في يناير سنة ١٩١٤، وهي مسرحية הנ ודד הנצחי لأوسيف ديموف. [٢٤٣]

وقد علق النشاط المسرحي خلال الحرب العالمية الأولى، ولم يستأنف إلا في سنة ١٩١٩. وظهر إلى الوجود بعد سنة من ذلك التاريخ أي سنة ١٩٢٠ أول مسرح محترف في فلسطين اسمه الممثل المسرحي دافيد وف والذي كان يمثل باليديش في المانيا، وهو תאטרון עברי المسرح العبري في تل ابيب [٢٤٤] غير أن ممثليه كانوا قليلي الخبرة والتدريب المسرحي، ولذلك بقي انتاجه المسرحي من الدرجة الثانية، لكنه استمر اكثر من عشر سنوات تحت اسماء مختلفة. وجرت بعد الحرب العالمية الأولى محاولات مختلفة لاحياء الجمعية اليافاوية للهواة חובבי התאטרון העברי التي تأسست في ١٩٠٥، لكنه اضطر إلى الاغلاق في ١٩٢٧ لظروف مادية. [٢٤٥]

وفى سنة ١٩٢٤ سافر خمسة من أعضاء المسرح العبرى برئاسة مريام برنشتاين كوهين إلى برلين لاستكمال دراستهم المسرحية، ثم عادوا بعد نحو سنة كفرقة جديدة تحمل اسم תאטרון ארץ ישראל مسرح ارض إسرائيل (٢٤٦) وكانت أول مسرحية تعرضها هذه الفرقة هى مسرحية Belshazzar لورشيه، والتى اخرجها مدير الفرقة مناحيم جينسين مستخدما التمثيل التعبيرى والديكور المسرحى، مما تسبب فى تنفير الجمهور الذى اعتاد على المسرح الواقعى فقط. (٢٤٧) وقد حدثت احتكاكات كثيرة بين مدير الفرقة مناحيم جينسين وبين مجموعة من الممثلين برئاسة مريام برنشتاين كوهين وكانت هذه المجموعة نواة لفرقة התאטרון האמנותי ארץ ישראל، التى تأسست سنة ١٩٢٧ بعد انفراط عقد «مسرح أرض إسرائيل»، وانضم إليها دافيد دافيد وف. وتولى ادارة الفرق ي.دانيل وقد عرضت فى السنة الأولى لقيامها مسرحيات המדורה لستردبرج (٢٤٨) شبتاى تسفى لتسولوفسكى و«رافاجون» لموليير (٢٤٩) لكن هذه الفرقة لفظت انفسها أيضا فى نفس السنة، وتعود أسباب ذلك إلى عدم وجود خلفية مسرحية وتقاليد مسرحية عبرية، كما قال مردخاى آفى شاؤول فى سنة ١٩٢٧. (٢٥٠)

انفصل بعض أعضاء فرقة «مسرح أرض إسرائيل» يتزعمهم الشاعر افيجدور همئيرى لتأسيس المسرح الساخر الذى يقدم عروضه فى الملاهى الليلية وهو مسرح קומקום الغلاية نشط خلال العشرينيات، ولكن مثل كافة المحاولات المسرحية فى تلك الفترة لم يستطيع الاستمرار، ثم تغير اسمه لاحقا واطلق عليه اسم המטאטא المكنسة واستمر تحت هذا الاسم وقد هذا المسرح مادة سياسية ساخرة تهاجم الانتداب البريطانى مستخدمة اغانى الشاعر العبرى ناتان الترمان (٢٥١) ومع قيام دولة إسرائيل، تضاءلت المنابع التى كانت تستمد منها هذه الفرقة المسرحية مادتها الساخرة االانتقاضة، وانتقل خيرة ممثليها إلى المسارح الرسمية ومسارح الذخائر(٢٥٢) مما جعل هذا المسرح يغلق ابوابه فى سنة ١٩٥٤ (٢٥٣)، وانضم الباقون من اعضاء الفرقة إلى مسرح הבימה عندما وصلت هذه الفرقة إلى فلسطين فى سنة ١٩٢٨، بعد أن قامت بجولات فى أوربا والولايات المتحدة الأمريكية.

على أن اشهر واكبر الفرق المسرحية فى الفترة من ٩١٩١٤ - ١٩٤٨ هى فى «هابيما» ثم تليها فرقة الخيمة وفرقة مسرح الجيب، بالإضافة إلي فرق مسرحية صغيرة سنعرض لها فى حينها.

هـابيـما :

أسسها ناحوم تسيمح [٢٥٤] فى موسكو سنة (١٩١٨) [٢٥٥]. قامت الفرقة بجولات قدمت فيها عروضا مسرحية فى الولايات المتحدة وفى أوربا فى عامى ١٩٢٦ و١٩٢٧. ثم انفصل عنها مؤسسها ناحوم تسيمح فى الولايات المتحدة، ووصلت إلى فلسطين فى سنة ١٩٢٨، حاملة معها مسرحياتها الاربع التى عرضتها فى الولايات المتحدة واوربا وهى הדבוק , היהודי, הנצחי , העולם חלום وابتداءا من فبراير ١٩٣١. اتخذت من تل ابيب مقرا دائما لها وباتت تعرف باسم مسرح إسرائيل الوطنى ابتداء من ١٢ اكتوبر ١٩٥٨ بمناسبة مرور اربعين سنة على تأسيسها [٢٥٦] وقدمت «هابيما فى القدس فى الفترة من ٨ إلى ١٩٣٩/٤/١١ المسرحيات الاربع التالية : «من الصعب أن تكون يهودى»، «اليهودى الازلى»، «المنشفة البيضاء»، «مغتصبون» [٢٥٧].

وقد انتقلت «هابيما» فى سنة ١٩٤٥ إلى مسرحها الخاص الحديث والمكيف الذى يحتوى على ١٢٠٠ مقعدا ويعتبر من ابرز المبانى العامة فى تل ابيب. وابرز سمات هذا المسرح شرفة ضخمة اضيفت إليه فى سنة ١٩٥٨. كما اضيف إليه فى سنة ١٩٦٢ قاعة اصغر تحتوى على ٣٠٠ مقعدا مخصصة للانتاج التجريبى. وقد عانت «هابيما» كثيرا من الصعوبات المالية لكنها حصلت على مساعدة من الحكومة الإسرائيلية ومن مؤسسات اخرى تهتم بالفن المسرحى. وفي سنة ١٩٦٩ اصبحت الحكومة الإسرائيلية مسؤولة عن تمويل «هابيما» مسؤولية كاملة. [٢٥٨]

قدمت «هابيما» منذ تأسيسها وحتى سنة ١٩٤٨ نحو تسعين مسرحية عبرية ومترجمة فى كل من موسكو وبرلين وتل ابيب [٢٥٩]، وقامت «هابيما» فى خلال

حرب ١٩٤٨ بجولة فى الولايات المتحدة قدمت فيها عروضا مسرحية تحت رعاية المؤسسة الثقافية الامريكية الإسرائيلية. (٢٦٠)

أوهيل : (٢٦١)

أسسه موسيه هاليفى فى سنة ١٩٢٥ برعاية وتمويل الهستدروت وحركة العمل (٢٦٢) وكان يطلق عليه فى الاصل اسم «مسرح العمل فى إسرائيل ومن ثم اسم مسرح عمال إسرائيل. (٢٦٣) وقد تعرض مسرح أوهيل مرارا للانفراط بسبب عبء العجز المالى الضخم لسنوات كثيرة، وبسبب انقطاع العلاقات بين هذه الفرقة المسرحية وبين حركة العمل فى سنة ١٩٥٤، لكن وضعه المالى تحسن نتيجة نجاحات فى شباك التذاكر فى الستينيات. (٢٦٤)

قدمت فرقة مسرح «أوهيل» نحو ستين مسرحية منذ تأسيسها وحتى سنة ١٩٤٨ (٢٦٥). وللفرقة صالة عرض تحتوى على نحو ٦٠٠ مقعدا فى تل ابيب. (٢٦٦)

ووصل إلى فلسطين فى الثلاثينيات فنانو مسرح واوبرا عملوا فى المجال المسرحى فى المانيا والنمسا أو إستكملوا دراستهم المسرحية هناك، ولم يتم استيعاب سوى عدد محدود منهم فى المسارح القائمة انذاك، التى قاومت تبنى أية أساليب جديدة فى التمثيل والاخراج المسرحى (٢٦٧). كما أن «هابيما» كانت شبه مغلقة أمام كل اتجاه مسرحى غربى، علاوة على أن القادمين من غرب اوربا لم يكن لديهم الميل إلى تبنى فرقة «اوهيل» كمقام فنى. وتوجد فى محفوظات القدس اشرطة مسجلة لهؤلاء الفنانين الذين جاؤا فى الثلاثينات إلى فلسطين، تعبر عن الحزن والاسى لعدم عثورهم على مسرح دائم يلتحقون به. (٢٦٨)

ومن هنا جاءت المحاولات المسرحية فى الثلاثينيات التى قام بها معا مسرحيون قدامى من العشرينيات وجدد من الثلاثينيات رامين إلى الرد على انغلاق «هابيما» على نفسها وضيق أفق «أوهيل» بالنسبة لهم.

وهكذا ظهرت فى الثلاثينيات فرق مسرحية مثل : «كوميديا أرض إسرائيل و«تيأترون عفرى»، «سدان» [٢٦٩]. وتلتقى فى الفرقة الأولى مريام برنشتاين كوهين وميخائيل جور اللذان كانا فى الواقع صاحبا المسرح ومنير توأمى وراحيل ماركوس وفتاة صغيره عمرها ١١ عاما ظهرت فى مسرحية הבמה وهى ح. منير تشيك التى أصبحت حنا مرون لاحقا.

وقد عرض هذا المسرح باكورة مسرحياته فى ٦ فبراير سنة ١٩٣٣٣٦ وهى مسرحية חנה גייטל מחפשת עבודה للكاتب يتسحاق ليندوبرج، يتسحاق سادية لاحقا، [٢٧٠] وقد اخرج هذه المسرحية أ. فالف الذى دعته فرقة «اوهيل» فى سنة ١٩٣٣ لاخراج مسرحية אופירה בגרוש ، وكان فالف هو القوة المحركة لفرقة «المسرح العبرى» الذى تأسس بعد ذلك بنسبة واحدة. لكن هناك أيضا «تيأترون عفرى حيفا» الذى سبق مسرح فالف بنسبة وعرض فى حيفا سنة ١٩٣٦، مسرحية «عطيل» طبقا للترجمة العبرية التى اعدها ى .ع زالكينسون : «عطيل الزنجى». [٢٧١]

كما أن اليهود الذين ولدا فى فلسطين، مثل كالمان كونشينتر، يعتبرون من أوائل أعضاء فرقة «اوهيل» وابراهام شكلريش انضموا إلى بعض القادمين من المانيا مثل زئيف برلينسكى وحاييم لاندروف ونظموا بقيادة بانوفرانكل الفنانين المهاجرين من المانيا ومن النمسا بغرض اقامة مسرح فى حيفا غير ان نشوب احداث سنة ١٩٣٦ فى فلسطين واحراق الديكور المسرحى قضت على محاولتهم مهدها [٢٧٢]. أما مسرح «سادان» فقد كان مسرحا تجريبيا، بالإضافة إلى مسرح ى. م دافيل. وقد اشترك بعض ممثلين من «كوميديا أرض إسرائيل» «تيأترون عفرى» فى عروضه ومن بينها مسرحية «تو باز» لبانيول [٢٧٣] الجنون الكبير لافيجدور همثيرى.

كما شهدت السنوات التى تفصل بين قيام مسرح الكامرى - الذى اصبح لاحقا المسرح البلدى لتل أبيب - وبين اقامة مسارح بلدية فى حيفا والقدس وبئر سبع -

شهدت ظهور مسارح صغيرة. [٢٧٤]

الكامرى (مسرح الجيب):

تأسس مسرح الكامرى سنة (١٩٤٤) بمبادرة من يوسف ميلو [٢٧٥] الذى حاز فى سنة (١٩٦٨) على «جائزة إسرائيل» لعمله فى المسرح طوال حياته [٢٧٦]. ويعتبر تأسيس مسرح «الكامرى» عملا موجها ضد المؤسسة المسرحية القائمة من قبل مجموعة من الممثلين الموجودين فى فلسطين شعروا بان المواهب الجديدة لا تعطى فرصا كافية. وقد استهوت الفرقة الجديدة، مستمدة الهامها من الفن المسرحى فى أوربا الغربية وفى الولايات المتحدة، ومستعينة بالموضوعات المعاصرة من أجل ذخيرتها المسرحية، وثقفت جيلا من رواد المسرح وأدت إلى ما يمكن أن يوصف كنهضة فى المسرح العبرى [٢٧٧]. وقد سجل «الكامرى بداية فصل جديد فى تاريخ المسرح فى إسرائيل، حيث فتح الأبواب أمام ممثلين شبان من فرقة «هابيما» من الذين ظلوا يقومون بادوار ثانوية، وسرعان ما تحول مسرح الكامرى إلى مسرح قيادى وفرض على «هابيما» تغيير انماط فنية كما قرب أيضا نهاية مسرح «اوهيل». [٢٧٦]

وكان زملاء يوسف ميلو فى معظمهم من «الصابرا» [٢٧٩] وكانوا يرمون إلى تحقيق ثلاثة أهداف: ان ينقلوا إلى المسرح العبرى الدراما الأوربية الغربية الحديثة، خاصة دراما الطليعيين الطبيعيين، إلى جانب تحديث مناهج الاخراج والانتاج المسرحى، وتوفير مجال للفنانين الذين لم تستوعبهم المسارح الموجودة وخلق مسرح يعكس اتجاهات وسلوك جيلهم [٢٨٠]. وكان أول انتاجهم مسرحيات اجنبية حيث لم تكن تتوفر انذاك مسرحيات عبرية أصيلة، غيران الترجمة كانت من خلال مصطلحات عبرية حديثة. وكانت أول مسرحية تحرز نجاحا بارزا هى مسرحية كارلوا جودلونى [٢٨١] خادم سيدين والتى ترجمها ميلو نفسه إلى شعر مقفى وقام أيضا باخراجها. [٢٨٢]

وفى سنة (١٩٤٨) عرض مسرح «الكامرى» المسرحية التى اعدها موشيه شامير

عن روايته : «لقد مضى فى الحقول»، وكان بطلها عضو كيبوتس شاب، وجندى فى حرب (١٩٤٨)، وهى أول شخصية محلية يعرضها المسرح العبرى. [٢٨٣] كما عرض المسرح الكامرى لمؤلفين اخرين مثل ناتان شاحم ويجئيل موسنيزون لينا جولدبرج [٢٨٤] ناثان الترمان، يوسف باريوسف، نسيم ألونى وبنيامين جاليلى. وفى سنة (١٩٥٠) أسس مسرح «الكامرى» مدرسة للاخراج المسرحى برئاسة ياميا ميلو، لكنها اغلقت أبوابها بعد ذلك بثلاث سنوات، وتأسس فى سنة (١٩٦٤) مسرح الأطفال بادارة الممثلة اورنابورات. [٢٨٥]

فى سنة (١٩٦١) دشن مسرح «الكامرى» مسرحه الجديد فى شارع ديز نجوف فى تل ابيب ويحتوى على نحو ألف مقعد. لكنه ظل يعانى من مشاكل مالية صعبة[٢٨٦]. وقد انتج فى خلال الفترة ما بين ١٩٤٤ و ١٩٦٥ اكثر من ١٦٥ مسرحية [٢٨٧]، فقد اصبح المسرح المفضل فى إسرائيل بسبب اختياره للنصوص المسرحية واسلوب التمثيل الواقعى والكلام العبرى الذى استهوى جمهور الصابرا. ثم اصبح منذ سنة ١٩٦٩ المسرح البلدى لمدينة تل ابيب، وبدأ يتلقى من سنة (١٩٧٠) اعانة مالية من البلدية. وقدم مسرح الكامرى، كبقية الفرق الاخرى، عروضه فى أماكن كثيرة غير تل ابيب.

كان الفنانيون الرئيسيون فى مسرح الكامرى هم يوسف ميلو حنه مرون، يوسف يادين، ابراهام بن يوسف، اورنا بورات وياتيالا نست.

ومن ابرز المسرحيات الناجحة التى قدمها المسرح «الكامرى» مغناه مقتبسة عن «الملك سليمان والاسكافى» لسامى جرونيمان [٢٨٨] والتى عرضت فى سنة ١٩٦٤ ثم عرضت فى لندن وباريس وفى المعرض الدولى فى مونتريال فى سنة ١٩٦٧ كذلك عرضت مسرحية «انا سليمان» وهى مقتبسة من هذه المغناه فى مسرح «مارك هيلنجر» فى نيويورك فى ٢٣ ابريل ١٩٦٨، وكانت أول مسرحية غنائية إسرائيلية تصل إلى مسارح برودواى، مع أنها لاقت فشلا مكلفا فقد قدمت سبعة عروض وخسرت اكثر من ٧٠٠ ألف دولار. [٢٨٩]

وقد اثرت حرب ١٩٤٨ على النشاط المسرحى والفرق المسرحية ماعدا فرقة «هابيما» التى بدأت تقوم بجولات فنية فى الولايات المتحدة الامريكية. [٢٩٠]

الهوامش

١- Judaica, Vol. 10, p. 1394 اعتمدت اعتمادا رئيسيا فى المعلومات الخاصة بسيرة حياة الكتاب وانتاجهم على ثلاث مصادر : دائرة المعارف اليهودية ودائرة معارف الصهيونية وإسرائيل، Jewish Stander Ency.

٢- Ibid., p. 1395.

٣- שקד, שם ,עמ' 53

٤- שם.

٥- ישראל בעל , שם טוב, עמ' 195.

٦- שקד,שם , עמ' 122.

٧- هيل : فريد ريخ هيل (١٨١٣ - ١٨٦٣) شاعر من اكبر كتاب الدراما الالمان.

٨- שם, עמ' 125.

٩- שם.

١٠- שם.

١١- שם, עמ' 136.

١٢- אחרית ירושלים, עמ'32.

١٣- שם , עמ' 136.

١٤- שם, עמ' 19 .

١٥- שקד, שם, עמ' 213.

١٦- שקד, שם, עמ' 256.

١٧- שם , עמ' 204.

١٨- عيلى : الكاهن الكبير فى شيلو، ورد فى العهد القديم فى سفر صموئيل الأول ٤ : ١٥.

١٩- שקד, שם , עמ' 128.

٢٠- שם, עמ' 129.

٢١- الهيكل الثانى بنى عام ٢٥١ ق.م. وحطمه الرومان فى ٧٠ ميلادية.

٢٢- שם.

٢٣- שם , עמ' 218.

٢٤- בית עלי, עמ' 25.

٢٥- שקד , שם , עמ' 278. حاييم نيحمان بياليق (١٨٧٣ - ١٩٣٤) اهم شاعر عبرى فى العصر الحديث انضم إلى حركة احباء صهيون. هاجر إلى فلسطين فى حوالى سنة ١٩٢٤، عالج فى شعره مسألة الصراع بين القديم والجديد وكتب قصائد للأطفال وترجم بعض الأعمال العالمية إلى اللغة العبرية.

٢٦- حركة احباء صهيون : تأسست فى روسيا سنة ١٨٨٢ للعمل على هجرة اليهود إلى فلسطين وتشجيع الاستيطان اليهودى فيها ومن أهم مفكرى الحركة ليونسكر وموشيه ليلينبلوم.

٢٧- שם.

٢٨- الجوينت : تأسست سنة ١٩١٤ لجمع التبرعات. ساهمت فى إقامة مستوطنات لليهود الروس فى فلسطين.

٢٩- Judaica, Vol. 14, p. 598.

٣٠- Ibid.

٣١- Ibid.

٣٢- باركوخفا : لقب شمعون بن كوسيبا قائد التمرد اليهودى ضد الرومان.

٣٣- شمعون بن يوحاى : احد كبار حاخامات اليهود فى فترة الهيكل الثانى.

٣٤- اسم صلاة تتلى على أرواح الموتى عند اليهود.

٣٥- שקד, עמ' 145.

٣٦- שם .

٣٧- ايتاى بن ريباى، من أبطال داود فى سفر اخبار الأيام الأول (١١ : ٣١).

٣٨- שקד, שם , עמ' 180.

٣٩- אורת מאופל עמ' 137-138.

٤٠- שם , עמ'158-160.

٤١- שקד , שם.

٤٢- אורת מאופל עמ' 117.

٤٣- שם , עמ' 148-149.

٤٤- שקד,שם , עמ'218.

٤٥- יוסי מן יוקרת , עמ"25-26, 54,40.

٤٦-- שם , עמ' 23.

٤٧- القبالا : علم التاويلات الباطنية والتصوف عند اليهود وأهم كتبها كتاب «زوهار» وأهم مفكريها في العصر الحديث ابرهام كوك.

٤٨- שקד , עמ' 225.

٤٩- שם , עמ' 233.

٥٠- יוסי מן יוקרת , עמ' 34-35.

٥١-החוזה רואה את כלתו , עמ' 394.

٥٢- קטורת באף השטן , עמ' 353.

٥٣- Judaica, Vol. 14, p. 1449.

٥٤- Ibid., p. 1450.

٥٥- Ibid.

٥٦- שקד שם,עמ' 54-58.

٥٧- Judaica.

٥٨- Ibid.

٥٩- Ibid.

٦٠- ايزيفل : زوجة احئاف، ورد ذكرها في العهد القديم، سفر الملوك الأول (١٦ : ٣١).

٦١- Ibid.

٦٢- Ibid.

٦٣- Ibid.

٦٤- Ibid.

٦٥- Ibid.

٦٦- שקד ,שם, עמ' 51.

٦٧- שם, עמ' 52.

٦٨- שם, עמ' 167.

٦٩-שם.

٧٠- שם, עמ' 171.

٧١- שם, עמ' 172.

٧٢- الداد وميداد من المتنبئين فى أيام موسى (سفر العدد ١١ - ٢١).

٧٣- جوج من سبط رؤبين (اخبار الأيام الأول ٥ : ٤).

٧٤- كزبى : ابنة رئيس مدين ورد ذكرها فى سفر العدد ٢٥ : ١٥.

٧٥- زمرى : رئيس عائلة من سبط شمعون، ورد فى سفر العدد ٢٥ : ١٤.

٧٦-שקד,שם, עמ' 174.

٧٧- المجاز : اللفظ المنقول من معناه إلى معنى يلابسه، والرمزية، مذهب ادبى يمثل بالرموز ما يوجد من تجانس خفى بين الأشياء والنفس البشرية.

٧٨- יריחו, עמ' 415.

٧٩- ايزيفل : زوجة احئاف، ملك يسرائيل (ملوك أول ١٦ : ٣١).

٨٠- שקד,שם, עמ' 234.

٨١- שם, עמ' 289.

٨٢- שם, עמ' 219.

٨٣- עפרת גדעון, עמ' 48.

٨٤- שם.

٨٥- יריחו, עמ' 419.

٨٦- שם, עמ' 417.

٨٧- שם, עמ' 488.

٨٨- בלעס, עמ' 559.

٨٩- יריחו, עמ' 491.

٩٠- בלעס, עמ' 585.

٩١- שם, עמ' 588.

٩٢- جيتو وارسو : الحى اليهودى فى وارسو عاصمة بولندا. وتستخدم كلمة جيتو للاشارة إلى احياء اليهود فى أوربا. وقد اقيم اول جيتو يهودى فى البندقية فى إيطاليا فى سنة ١٩٥٦.

٩٣- Judaica, Vol. 15, p. 830.

٩٤- חד גדיה مطلع اغنية شعبية باللغة الآرامية تردد فى ليلة عيد الفصح.

٩٥- عيد الحانوكا : هو الاحتفال بانتصار الحشمونيين على اليونانيين وتدشين المعبد فى ١٦٥ ق.م.

٩٦- Judaica, p. 5829.

٩٧- عماليق اسم شعب قديم يقال انه حارب اليهود فى تجوالهم فى الصحراء. ومنه خرج هامان كما ان هذا الاسم يطلق كلقب على من يتهمون بكراهية اليهود.

٩٨- شاؤول الملك (صموئيل الأول ٩ : ٢).

٩٩- صموئيل النبى (صموئيل الأول ١ : ٢).

١٠٠- امنون الابن البكر لداود (صموئيل الثانى ٣ : ٢).

١٠١- הנביא 107.

١٠٢- שקד,שם, עמ' 237.

١٠٣- آسا : ملك يهوذا ورد هذا الاسم فى سفر الملوك الأول (١٥ : ٩).

١٠٤-שם.

١٠٥- הנביא 14.

١٠٦- שם, עמ' 96.

١٠٧- שם.

١٠٨- שם, עמ' 20.

١٠٩- שקד,שם, עמ' 282-287.

١١٠- الصندوق القومى اليهودى : تأسس فى المؤتمر الصهيونى الخامس سنة ١٩٠١ لشراء الأراضى فى فلسطين، يحصل على الأموال من التبرعات اليهودية. يعمل فى مجال استصلاح الأراضى واستيعاب المهاجرين اليهود من إسرائيل.

١١١- Judaica, Vol. 2, p. 367.

١١٢- شبتاى تسفى (١٦٢٦ - ١٦٧٦) اعلن نفسه المسيح المنتظر اعلن بطلان كل النواميس والشريعة الشفوية والمكتوبة. وقد نفاه الأتراك إلى البانيا بعد اكتشاف امره.

١١٣- Ibid.

١١٤- שקד,שם, עמ' 81.

١١٥- שקד Judaica, Ibid.

١١٦- يوحانان بن زكاى (القرن الأول الميلادى) هرب من القدس اثناء الحصار الرومانى للمدينة واقام مدرسة تلمودية فى بلدة يفنه فى فلسطين للحفاظ على الشريعة الشفوية.

١١٧- שקד,שם, עמ' 191.

١١٨- שם, עמ' 196.

١١٩- שם, עמ' 197.

١٢٠- יהודי איש קריות ,עמ' 12-13.

١٢١- שבתי צבי, עמ' 82-83.

١٢٢- كان شبتاى تسفى كثير التعطر وكان اصدقاؤه يعرفونه برائحته الزكية.

١٢٣- שקד,שם, עמ' 247.

١٢٤- שקד,שם, עמ' 248.

١٢٥- שבתי צבי, עמ' 59.

١٢٦- שקד,שם, עמ' 248.

١٢٧- שם.

١٢٨- رشدى، ص ١٧٨ والقط ٢٤٣.

١٢٩- שם, עמ' 307.

١٣٠- שבתי צבי , עמ' 71.

١٣١- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Judaica, Vol. 14, p. 1270.

١٣٢- Ibid.

١٣٣- Ibid.

١٣٤- ماكس برود (١٨٨٤ - ١٩٦٨) روائى وناقد ومؤلف موسيقى وزعيم صهيونى نمساوى المولد. من أهم اعماله ثلاث قصص تاريخيه : الطريق إلى الله أمير اليهود ويونامبو.

١٣٥- اليشع بن شافاط ورد فى سفر الملوك الأول (١٩ : ١٦).

١٣٦- שקד,שם, עמ' 198.

١٣٧- الايمائية : التمثيل الايمائى الذى يعبر فيه الممثلون عما يريدون بالاشارات والحركات الفنية لاعضاء الجسم والرقص.

١٣٨- מערת יוסף, עמ' 409.

١٣٩- שקד,שם, עמ' 199.

١٤٠- מערת יוסף, עמ' 409.

١٤١- שקד,שם, עמ' 199.

١٤٢- رشدى، رشاد ، نظرية الدراما ،، ص ١٨٠.

١٤٣- تشيرنيحوفسكى : شاؤول (١٨٧٥ - ١٩٤٣) شاعر عبرى روسى وقد كتب قصصا ومقالات

وقصائد للأطفال ويعتبر من رواد البعث الأدبي العبري في روسيا.

١٤٤- Jidaica, Vol. 7. p. 1526.

١٤٥- Ibid, p. 1527.

١٤٦- Ibid.

١٤٧- שקד,שם, עמ' 94.

١٤٨- שקד,שם, עמ' 95. Ibid.

١٤٩- שקד,שם, עמ' 200.

١٥٠- שם, עמ' 201.

١٥١- שם, עמ'251.

١٥٢- שקד,שם, עמ' 331.

١٥٣- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Judaica, Vol. 3, p. 736.

١٥٤- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Judaica, Vol. 33, p. 736.

١٥٥- ميخال ابنة شاؤول (صموئيل ١٤ : ٤٩).

١٥٦- سفر صموئيل الأول ١٦ : ١٣ و٨ : ٢.

١٥٧- עפרת גדעון, הדרמה הישראלית, צ'ריקובר מו"ל בע"מ, ירושלים1975,עמ' 20.

١٥٨- אומר 9/8/1941 ,1 עפרת,שם, עמ' 20.

١٥٩- שקד,שם, עמ' 153. Kohansky, p. 143.

١٦٠- שקד,שם.

١٦١- ديناي : والد والزعيم القنائيم اليعيزر في أواخر قيام الهيكل الثاني.

١٦٢- هوردوس ملك يسرائيل في فترة الهيكل الثاني.

١٦٣- שם, עמ' 154.

١٦٤- عزان : والد رئيس سبط يسساخر (العدد ٣٤ : ٢٦).

١٦٥- שקד,שם, עמ' 276.

١٦٦- عفرا من سبط يهودا (اخبار الأيام الأول ٤ : ١٤).

١٦٧- החומה, עמ' 31.

١٦٨- שם, עמ' 36.

١٦٩- מיכל בת שאול , עמ' 38.

١٧٠- שם.

١٧١- שקד,שם, עמ' 278.

١٧٢- מיכל בת שאול.

١٧٣- שם.

١٧٤- سفر يشعياهو (٤٠ : ١١) ويحزقئيل (٣٤ : ١٤).

١٧٥- מיכל בת שאול.

١٧٦- שם.

١٧٧- עפרת ,שם,עמ' 21. القط، عبد القادر، ص ٣٥.

١٧٨- שם.

١٧٩- שם.

١٨٠-שם.

١٨١- האדמה הזאת.

١٨٢- עפרת ,שם,עמ' 21.

١٨٣- שם, והאדמה הזאת.

١٨٤- שם.

١٨٥- שם, עמ' 22.

١٨٦- אלירז ,ישראל ,העקידה כמוטוב בדרמה הישראלית,משא 19/9/1971.

١٨٧- שם.

١٨٨- שם .

١٨٩-שם, עמ' 23.

١٩٠-שם, עמ' 24.

١٩١- שם, עמ' 24.

١٩٢- الكيبوتس : نوع من المزارع الجماعية في إسرائيل. والكيبوتس كلمة عبرية معناها جمع، جماعة، جمهور، تجميع ويقوم الكيبوتس على الزراعة بفروعها ا لمختلفة مع تطوير بعض الصناعات، وهو يطبق مبادئ العمل الذاتي، المساواة المشاركة الكاملة في الانتاج والاستهلاك.

١٩٣-עפרת,שם, עמ' 24.

١٩٤- שם.

١٩٥-שם, עמ' 25.

١٩٦- ناحوم سوكولوف (١٨٥٩ - ١٩٣٦) صحفى وكاتب يهودى واحد قادة الحركة الصهيونية. ولد فى بولندامن أشهر ما كتب «تاريخ الصهيونية والكراهية الازلية للشعب اليهودى» تولى فى الفترة من ١٩٠٧ - ١٩٠٩ منصب سكرتير عام المنظمة الصهيونية وهو من انصار الصهيونية العملية التى تدعو إلى الاستيطان اليهودى فى فلسطين. ترجم بعض أعمال هرتسل إلى اللغة العبرية.

١٩٧- Judaica, Vol. 5, p. 16 - 17.

١٩٨- لا حوفير : يروحام فيشل لا حوفير (١٨٨٣ - ١٩٤٧) ناقد ومؤرخ الأدب العبرى، ولد فى بولندا. قام بتحرير العديد من المجلات الأدبية. استقر فى فلسطين سنة ١٩٢٧. من أبرز مؤلفاته تاريخ الأدب العبرى الحديث ٤ مجلدات (١٩٤٧ - ١٩٤٨). تولى تحرير مجلة هاتكوفا، (١٩٢٣) وكنيست (١٩٢٨)،وموز نايم الادبية.

١٩٩- Ibid.

٢٠٠- Ibid.

٢٠١- Ibid.

٢٠٢- Ibid.

٢٠٣- Ibid.

٢٠٤- Ibid.

٢٠٥- يفتاح : من القضاة (سفر القضاة ١١ : ١).

٢٠٦- ينای : ملك يهودا فى فترة الهيكل الثانى من أوائل كتاب الشعر الدينى.

٢٠٧- اسفر نشيد الانشاد، روت ايخا، الجامعة واستير.

٢٠٨- Ibid.

٢٠٩- Ibid.

٢١٠- المسيحانية حركة تعود إلى أيام فترة الهيكل الثانى وملخص دعوتها اجمالا الايمان بمجئ المسيح المخلص وكانت تظهر عادة عندما يجد اليهودا نفسهم فى ضائقة، كما يقول شمعون دوفنوف فى كتابه. تاريخ الشعب اليهودى، دافير تل ابيب، ١٩٦٩، ص ٤٤٠ - ٤٤٤. والكلمة مشتقة من كلمة משח أى مسح الزيت المقدس. وكان اليهود على عادة الشعوب القديمة يمسحون رأس الملك والكاهن قبل تنصيبهما.

٢١١- Ibid.

٢١٢- שם, עמ' 135. Judaica

٢١٣- שם.

٢١٤- شولاميت (نشيد الانشاد ٧ : ١).

٢١٥- عبدو : جد النبى زكريا (زكريا ١: ١ و ١ : ٧).

٢١٦- ماعتس : (اخبار الأيام الأول ٢ : ٢٧).

٢١٧- حجر العقيق هو أحد الأحجار الكريمة الاثنى عشر التى كانت فى ثوب الكاهن الأكبر.

٢١٨- جدور (اخبار الأيام الأول ٨ : ٣١)..

٢١٩- لوحيش : من مهاجرى بابل ورد فى (سفر نحميا ٣ : ١٢).

٢٢٠- שקד,שם, עמ' 141.

٢٢١- قتسيعا : ابنة ايوب (سفر ايوب ٤٢ : ١٢).

٢٢٢- ريشف : من نسل افرام (اخبار الايام) الأول ٧ : ٢٥.

٢٢٣- שקד,שם, עמ' 162, המקורות הנזכרים שם.

٢٢٤- שם, עמ' 164.

٢٢٥-שם .

٢٢٦- اهليفا : يطلق فى العهد القديم على مدينة القدس (حزقيال ٢٣ : ١١).

٢٢٧- מלכת שבא , עמ' 354.

٢٢٨- שם, עמ' 124.

٢٢٩- مسرحية داود ملك إسرائيل، ص ١٢٨.

٢٣٠- نفس المسرحية.

٢٣١- שקד,שם, עמ' 270.

٢٣٢- بنياهو من قادة داود (صموئيل الثانى ٢٣ : ٢٠)

٢٣٣- طفت : ابنة سليمان (الملوك الأول ٤: ١١).

٢٣٤- افيشاج (الملوك الأول ١ : ٣).

٢٣٥-שקד,שם, עמ' 280.

(*) ابراهام جولدفادن : شاعر بيديشى وكاتب مسرحى يعتبر رائد مسرح البيديش.

٢٣٦- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Vol. 2, p. 1109.

٢٣٧- Judaica, Vol. 15, p. 1061.

٢٣٨- كارل جوتسكوف (١٨١١ - ١٨٧٨) روائى وكاتب مسرحى المانى. يعتبر أحد رواد الرواية الاجتماعية الحديثة فى المانيا.

٢٣٩- Shakow, Zara The theatre in Israel. New York : Hergel Press, 1963. p. 5.

٢٤٠- Kohansky, p. 13.

٢٤١- Judaica, Ibid.

٢٤٢- ידיעות אחרונות, 13/3/1981, עמ' 23.

٢٤٣- Shakow, Judaica, Ibid.

٢٤٤- Ibid.

٢٤٥- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Ibid.

٢٤٦- Shakow p. 6, Ibid.

٢٤٧- اوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) كاتب مسرحى سويدى من أهم كتاب الحركة التعبيرية.

٢٤٨- موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) كاتب مسرحى فرنسى يعتبر من أعظم الكوميديين المسرحيين.

٢٤٩- ידיעות אחרונות, שם.

٢٥٠- ناتان الترمان (١٩٠١ - ١٩٧٠) شاعر عبرى هاجر إلى فلسطين فى سنة ١٩٢٥ كتب أشعارا سياسية واجتماعية نقدية ومسرحيات غنائية. ترجم الكثير من الأعمال الأدبية العالمية إلى اللغة العبرية.

٢٥١- مسارح الذخائر : مسرح الذخائر هو الذى تقدم فيه فرقة دائمة عدة مسرحيات فى موسم واحد.

٢٥٢- שם.

٢٥٣- ناحوم تسيمح (١٨٨٧ - ١٩٣٩) ولد فى بولندا. مؤسس هابيما. كان عضوا فى المؤتمر الصهيونى الحادى عشر. سافر إلى فلسطين فى سنة ١٩٢٩ بعد وصول فرقة هابيما اليها. ومارس النشاط المسرحى. ثم عاد إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٣٧ واصبح مديرا لوحدة المسرح اليهودى فى مشروع المسرح الفيدرالى.

٢٥٤- Kohansky, p. 19.

٢٥٥- Shakow, p. 53.

٢٥٦- ידיעות אחרונות, שם.

٢٥٧- Encyclopedia of Zionism and Isreal, Vol. 2, p. 1109

٢٥٨- Kohansky, p. 287

٢٥٩- Shakow, p. 37.

٢٦٠- اوهيل كلمة عبرية معناها الخيمة.

٢٦١- Ibid.

٢٦٢- Ibid.

٢٦٣- Encyclopedia of Zionism and Israel. Vol. 2. p. 1110.

٢٦٤- Ibid.

٢٦٥- Kohansky. p. 287.

٢٦٦- Shakow. p. 37.

٢٦٧- ידיעות אחרונות. שם. Judaica. Vol. 15. p. 1062.

٢٦٨- שם.

٢٦٩- يتسحاق سادية (١٨٩٠ - ١٩٥٢) مؤسس تنظيم البالماح اى سرايا الصاعقة سنة ١٩٤١، الذى شكل ضباطه نواة الجيش الإسرائيلى عام ١٩٤٨ كتب مقالات مسرحيات.

٢٧٠- שם.

٢٧١- שם.

٢٧٢- بانيول : مارسيل بانيول (١٨٩٥ - ١٩٧٤) كاتب ومؤلف مسرحى فرنسى ترجمت مسرحيته المذكورة إلى اللغة العربية تحت اسم السكرتير الفنى.

٢٧٣- שם.

٢٧٤- يوسف ميلو (١٩١٦) مخرج مسرحى إسرائيلى ولد فى براج. سافر إلى فلسطين فى ١٩٢١. اسس مسرح الكامرى والمسرح البلدى فى حيفا ١٩٦١. واصبح مديرا له ترجم بعض الأعمال المسرحية إلى اللغة العبرية.

٢٧٥- שם.

٢٧٦- Judaica. Vol. 4. 73. Shakow. p. 63.

٢٧٧- שם.

٢٧٨- الصابرا : لقب يطلق على اليهود الذين ولدوا فى فلسطين.

٢٧٩- Judaica. Ibid.

٢٨٠- كارلو جودلونى (١٩٠٧ - ١٩٧٣) كاتب مسرحى ايطالى. يعتبر ابا الكوميديا الايطالية الواقعية.

٢٨١- Judaica. Shakow. p. 64.

٢٨٢- Ibid.

٢٨٣- لينا جولدبرج (١٩١١ - ١٩٧٠) شاعرة وناقدة تكتب بالعبرية هاجرت من بولندا إلى فلسط... فى سنة ١٩٣٥ من مسرحياتها «صاحبة القصر» وديوانها خواتم عيسى. الذى صدر فى الن... ف

الثانى من الثلاثيات

٢٨٤- Encyclopedia of Zionism of Isreal, p. 1113.

٢٨٥- Shakow, p. 83.

٢٨٦- Ibid.

٢٨٧- صموئيل جرونيمان (١٨٧٥ - ١٩٥٢) مؤلف المانى وزعيم صهيونى، كتب مسرحيات عن عيد البوريم. استقر فى تل ابيب سنة ١٩٣٦. عرضت بعض مسرحياته على خشبة المسرح العبرى فى إسرائيل.

٢٨٨- Ibid., Shakow, p. 39.

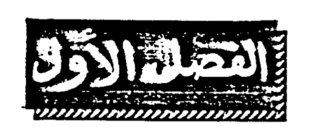
٢٩٠- Abremson, p. 38.

الباب الثانى

المسرح العبرى فى الفترة
من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦

الفصل الأول

الإنتاج المسرحى
فى هذه الفترة وخصائصه



الإنتاج المسرحى في هذه الفترة وخصائصه

مما لاشك فيه أن حرب سنة (١٩٤٨) فى فلسطين، ثم قيام دولة إسرائيل، كان لهما أثرب بالغ الأهمية فى تطور المسرح العبرى وذلك لأن حرب (١٩٤٨) شكلت نقطة تحول فى حياة اليهود الثقافية [١] وبالتالى فقد ظهر جيل جديد من الفنانين المسرحيين تخلى عن الأشكال والمواضيع الفنية القديمة.

وأصبح النشاط المسرحى يعبر عن مشاكل هذا الجيل وفى الوقت نفسه توفرت امكانيات جديدة للإنتاج المسرحى. [٢] فالمسرحيات بعد سنة ١٩٤٨ تتعرض لشرائح اجتماعية جديدة ومشاكل جديدة أهمها مشاكل الاستيطان الصهيونى وأبطال هذه المسرحيات هم الرواد الذين تضفى عليهم مرتبة المثالية.

إن أحدى التحولات التى حدثت فى الأدب العبرى بعد قيام إسرائيل كان التحول الذى حدث فى النثر ومن ضمنه الكتابة المسرحية. وهناك مجموعتان من الأدباء احتلتا صدارة المجال الأدبى : جيل البالماح [٣] ومن أبرز أدبائه موشيه شمير، ناتان شاحم، أهرون ميجد وحانوخ برطوف ويجئيل موسينزون، وجيل الستينيات وأبرز

مثلية أ.ب. يهوشوع وعاموس عوز. وفى الفترة الانتقالية بين الجيلين حدث تحول فى المقاييس الأدبية فى كافة المجالات : فى الأفكار، فى فهم الإنسان، فى الحبكة وفى الأسلوب وفى غيره. (٤)

وسنركز هنا على ما سمى بجيل «البالماخ» باعتباره يدخل ضمن نطاق الفترة موضوع البحث. لقد التزم أدباء جيل «البالماخ» بقيم مشتركة يتحدثون ويعلمون باسمها أو يقبلون بها بشكل سلبى. (٥) وأدت هذه القيم المشتركة والتى كانت واضحة للمؤلفين المسرحيين، إلى املاء أسلوب التعبير والمواقف فى الإنتاج المسرحى فى عدة أشكال فالمعايير القيمية الأخلاقية يتم التعبير عنها بواسطة مجموعة أصوات وكل متحدث فى العمل الأدبى يعبر عن رأى الآخرين، والراوى يعبر عن رأى المؤلف، والبطل يعبر عن موقف الراوى. كذلك فان وجود اطار قيم مشترك يؤثر فى الواقع على أساليب الوصف وعلى محاولة فهم الواقع ووصفه كما هو. ومن ناحية المتحدثين فى العمل المسرحى يتمثل الأمر فى محاولة وصف الواقع طبقا للادراك الحسى الذاتى الملموس لدى البطل، لكن من خلال تأييد موضوعى من جانب الراوى لهذا الفهم والادراك.. كل هذا يرمى إلى فهم الواقع من زاوية المراقب لهذا الواقع. ومن هنا تأتى المحاولة المستمرة لعرض ظواهر الواقع كما تفهمها الشخصيات، وكما تفهم فى الحياة وتوجيهها لاكسابها مغزى موضوعى.

كما أن انتقال الكتابة المسرحية بشكل شبه كامل إلى فلسطين بعد قيام إسرائيل، أدى إلى وضع أسس اجتماعية وتاريخية جديدة، وطرأ تغير شديد فى شخصيات الأبطال وفى المادة وفى القيم لدى الكتاب. (٦) فمنذ أيام الهجرة الأولى (١٨٨٢ - ١٩٠٣) ارتبط تاريخ فلسطين بالنسبة لليهود بتاريخ الاستيطان، أى الصراع بين المستوطنين وبين السكان المحليين، والعرب على وجه الخصوص. حيث يصف المهاجرون الجدد تجربتهم المحبطة فى التكيف مع الواقع الجديد. ويصف الكتاب الذين ولدوا فى فلسطين، وتحديدا ما تسميه المصادر العبرية أبناء «جيل البلد» (٧) وصفوا الصراع من أجل احتلال الأرض وما صاحب ذلك من صراعات

لبناء المجتمع الكيبوتسي، ويتمثل ذلك في كتابات موشيه شمير وأهرون ميجد [٨] ناتان شاحام كما دخلت وتداخلت مجموعات اجتماعية جديدة خارج دائرة يهود شرق أوربا، مواليد فلسطين وأبناء الطوائف الشرقية ويهود الغرب، في جمهور الأدباء والقراء. غير أن الهوة الكبيرة بين الواقع القديم والواقع الجديد خلقت هوة بين أدب الماضي وبين أدب الحاضر وقرائه. [٩]

وبرز من بين اليهود الذين ولدوا في فلسطين كتاب مسرحيون وممثلون ومنتجون أظهروا موهبة رغم غياب التجربة والتقاليد المسرحية في هذا المجال. [١٠] حيث انفصل هؤلاء الكتاب عن التراث الذي خلفه لهم يهود شرق أوربا، لاعتبارهم هذا مرتبطا بحياة الجيتو وفترات إنحطاط اليهود عموما. ويريدون ألا يذكرهم أحد بهذا الماضي الذي أصبح غريبا عنهم. وكان هدفهم خلق مسرح يعكس حقيقة دولة إسرائيل ويمثل اللغة العربية المحكية التي تخاطب جمهورا يفهم اجمالا ما كان يقال على خشبة المسرح، من أجل تعميق النشاط المسرحي في إسرائيل وفي واقعها الجديد. [١١]

غير أن الظروف التي قام عليها المسرح العبري في موسكو، وتحديدا فرقة «هابيما» لم تكن متوفرة في دولة إسرائيل وأبرزها غياب مناخ التقاليد والثقافة المسرحية من جهة ومناخ الدافع الفني من جهة اخرى، وعدم وجود مخرجين كبار وعدم وجود الخلفية المشتركة للممثلين والجمهور المتجانس والمعرفة الدقيقة للأسلوب الذي يمكن الممثلين التعبير عن عالمهم. ولم يكن يوجد في إسرائيل مسرحيون ذوي معرفة أساسية بتقنيات المسرح، وكانت النتيجة أن معظم المسرحيات الإسرائيلية الأولى كانت مقتبسة من الروايات والقصص القصيرة التي كتبت لتتناسب مع ظروف معينة، وكانت انعكاسات للأحداث التي جرت في حينها. [١٢]

كما أن الكتاب المسرحين الإسرائيليين الذين ليست لديهم خبرة كانوا يعتبرون أن من واجبهم ألا يكتبوا إلا عن الحياة اليومية في مجتمعهم، اعتقادا منهم بأن هذه

هى الطريقة لخلق مدرسة محلية فى الكتابة المسرحية. على أن فشلهم الأكبر لم يكن فى اختيارهم للموضوعات مع أن هذا كان فى السنوات الأولى مكررا وضيقا، وإنما فى أسلوبهم وفى افتقارهم إلى اجراء التجارب على الأشكال التى يمكن أن ترفع المسرحية أرقى من مجرد أحداث ممثلة. وكان أول موضوع عالجته الكتابة المسرحية هو بالطبع حرب سنة (١٩٤٨). (١٣) وقد ووجهت هذا المسرحيات بانتقادات النقاد حتى فى حينه على اعتبار أنها ليست ذات قيمة درامية عالمية. ولكن مما لاشك فيه أن هذه المسرحيات كانت تلقى القبول لدى الجمهور لأنها عالجت الأحداث التى تتعلق بتجربة كل فرد يشاهد هذه المسرحيات. وكما كان الأمر فى مسرحيات اليشوف (*) كذلك كانت الشخصيات فى معظم المسرحيات فى تلك الفترة رمزية جامدة. (١٤) وكانت هناك محاولات محدودة لاعطاء تلك الشخصيات عمقا وحقيقة انسانية وهى تمثل أنماطا يعرفها الجمهور جيدا، الجندى والرائد والشخص المثالى وغيرها. (١٥)

ويعلق الدكتور آفى عوز، المحاضر فى جامعة تل أبيب وعضو مجلس ادارة مسرح الكامرى على الوضع حينئذ بقوله : «هناك مسرح إسرائيلى وهو فى أساسه غير جيد، ويعود هذا إلى حد كبير إلى عدم وجود تقاليد مسرحية. وليس هناك مسرح قومى بمفهوم قومى إسرائيلى، لأنه ليست لنا هوية إسرائيلية محددة، فلم تتبلور بعد هوية قومية، والمسرح يعكس الهوية القومية، الشئ الذى ينعدم لدينا. ومع أن بعض المسرحيات قد حازت على شعبية مثل مسرحيات هيلل ميتلبونكت(١٦) ويهوشوع سوبول (١٧) وآخرين، فان ذلك يعود إلى أنها تتناول الظروف الخارجية للصابرا ... ورغم وفرة المسرحيات إلا أن هذا لا يعتبر دلالة على تبلور مسرح إسرائيلى، لأن هذه الوفرة هى بمثابة كم لا يتحول إلى نوعية» (١٨) ويتساءل الدكتور آفى عوز : «هل يعكس المسرح الإسرائيلى المشكلة الطبقية فى إسرائيل وكيف؟ ويجيب : إن هناك مثال بارز على ذلك وهى مسرحية حانوخ ليفين ذات الفصل الواحد «تشمبولو» ومنطلق كل من يعالج هذه المشكلة على خشبة المسرح هو أن هذه المشكلة من السهل حلها. إلا أن الموضوع الطبقى فى حقيقة الأمر

معقد جدا، ولايزال يتم التعبير عن المضامين الطبقية على مستوى الهجاء أو الميلودراما المجردة. دون تحليل لعناصر المشكلة وعندما يكتب المؤلفون المسرحيون الإسرائيليون عن الشباب الهامشي، لا ينظرون على سبيل الافتراض، إلى الشباب الذى يعيش فى اللد والرملة، بل إلى شباب ليفربول، وذلك لأن النموذج عندهم مأخوذ من المسرح الانجليزى أو الأمريكى، وينحصر المسرح السياسى فى إسرائيل، بشكل عام فى الهجاء أو المسرحيات العاطفية المثيرة التى تعتمد على الحادثة والعقد أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات وهى ذات رسالة اجتماعية سطحية».

لقد أفرزت حرب (١٩٤٨) نتائج بعيدة المدى انعكست على كافة مجالات الحياة فى إسرائيل ومن بينها الأدب، واستطراد الكتابة والتأليف المسرحى. حيث أن هناك من يعتبر هذه الحرب مواجهة حادة جدا مع الرعب والموت من قبل جيل كامل، فقد أنهت المثال القديم «أرض إسرائيل» وتركت هذا الجيل مرتبكا فى وجه دولة إسرائيل الجديدة [١٩] وأيضا المشاكل اليومية من مرحلة ما بعد الحرب والادراك المفاجئ بأن القيم القديمة تحتاج إلى اعادة تقييم كما تطور موقف غير واضح من العرب فى فلسطين، الذين يعتبرهم اليهود فى إسرائيل أعداء لهم، ولكنهم أيضا من يحتفظون بالأرض، أى «أرض إسرائيل» حسب المفهوم اليهودى الإسرائيلى، أرض التوراة وأرض الرومانتيكية الصهيونية المتجسدة فى الصورة العربية. [٢٠] كما أن الحديث عن الطفولة فى المستوطنات اليهودية وعن الجيران العرب والبساتين والمناظر الشاعرية كل هذا انتهى مع حرب (١٩٤٨). وبعد ذلك أتى التساؤل الأليم حول كل مثل التثقيف الصهيونى الاشتراكى والايمان بتركيبة القومية اليهودية وأخوة الشعوب التى تقطعت وأوصالها أخيرا فى الحرب ضد العرب. ان انهيار القيم يبدأ مع المواجهة مع العرب، وأصبحت العناصر الهامة المطروحة هى الحرب والموت والسلام والحياة. [٢١]

وتعالج مسرحيات حرب (١٩٤٨) مضامين معينة جدا تدور حول أوضاع القتال فى الحرب. وهى تتشابه جدا فى بنيتها وفى مضمونها، فكلها تجرى أحداثها على خلفية الصراع العسكرى، ويتصدرها كلها الصابرا. (٢٢) وفى مواجهتهم جيل المؤسسين وتدور كل أحداثها هذه المسرحيات فى «أرض إسرائيل» على أرضية عمليات عسكرية، تستوجب قرارات حاسمة بالنسبة للجماعة والفرد. (٢٣) وتزاوج المسرحيات بين قصة حب بين زوجين من الصابرا وبين قضايا عسكرية. تظهر فيها كلها أسطورة التضحية بالنفس فى اطار المواجهة بين الآباء والأبناء. (٢٤) والطبقة الاجتماعية التى تنمو فيها الأبطال تتكرر فى معظم مسرحيات هذه الفترة، والتى تتمثل فى حركة الشباب والكيبوتس والبالماخ، وهى المؤسسات التى تقرر الأمور فيما يتعلق بالايديولوجية والأسلوب والسلوك الذى يميز الشخصيات. ويطرح بعض الكتاب المسرحيين أوضاعا متطرفة ناتجة عن ظروف ضغط القتال، والصراعات بين الشخصيات «تجسد الصراع من أجل روح الأمة اليهودية وروح الشباب الذى تربى فى فلسطين، وقد قال موشيه شمير : «وإذا كان هناك دور للأدب القصصى العبرى وللثقافة العبرية فى الأجيال القادمة، فهو دور تخليد شخصية الشاب العبرى المقاتل الشخصية بكل تآلفها وبكل عيوبها ومن جميع زواياها بكل فرحها وترحها». (٢٥)

ومع أن الأدب العبرى لم يعبر حتى عام (١٩٤٨) عن الاحساس بالحصار الذى سيتطور فى العشرين سنة اللاحقة، كذلك بعد حرب ١٩٤٨ يظهر بأنه كان هناك شعور عام بأن السلام وشيك وأنه لن تكون هناك أية حروب أخرى. لم يكن أحد يعتقد أن دولة إسرائيل الوليدة سوف تخوض ثلاث حروب أخرى. (٢٦) ثم بدأ بعد ذلك الشعور المتزايد بالحصار والضيق، فقد اكتسبت الأرض أبعاداً سوداء تنذر بالخطر (٢٧). فالحدود المغلقة والخطر العربى الدائم، كما يتصوره الإسرائيليون، كابوس يلازمهم ويترك بصماته على كل صنوف التعبير الأدبى.

وكانت معظم المسرحيات امتدادا للمسرحية الطلائعية «الحالوتسية» فى الفكرة الأساسية وفى البنية، مع استبدال شباب «الحالوتسيم» بالمحاربين الشباب فى حرب ١٩٤٨. (٢٨) وهناك مسرحيتان تنتميان إلى هذا النوع وهما مسرحية يجئال موسينزون «فى صحارى النقب» (١٩٤٩) (٢٩) وهى ميلودراما حول دفاع مستوطنة يهودية محاصرة فى اثناء حرب ١٩٤٨. ومسرحية موشيه شمير «لقد مضى فى الحقول» (١٩٤٧)، وهى منقولة عن روأية لنفس المؤلف، قصة حب تدور أحداثها فى كيبوتس. الحبيبان هما أورى، ولد فى الكيبوتس وهو جندى الآن، وميكا ممن نجوا من الكارثة النازية، وتنتهى المسرحيتان نهاية واحدة بموت بطليهما. وهناك مسرحيات مماثلة199 הם יגיעו מחר (١٩٤٩) لناتان شاحم הקילומטר 56 (١٩٤٩) בית הלל(١٩٥١) لموشيه شمير ومسرحية שומרי החומות (١٩٤٨) ليهوشوع باريوسف، وهى المسرحية التى كشفت علاقات الجنود مع سكان الحى اليهود المتدينين فى القدس فى أثناء الحرب فى المدينة. (٣٠)

إن سنة ١٩٤٨ هى سنة جوهرية جدا فى مسار تطور الدراما العبرية ويكمن ذلك فى قيام دولة إسرائيل، كما أنه فى سنة ١٩٤٨ تحول موضوع الحرب إلى باعث درامى رئيسى. (٣١) فواقع الحرب وظروف الضغط فى جو الحرب يمكن اعتبارها عناصر درامية لم يكن لها مثيل قبل الحرب. كما أن اندماج الهجرات اليهودية المختلفة إلى إسرائيل والتركيبة الثقافية الإسرائيلية كمشاكل محلية مع تأثير غربى قوى والبحث عن الهوية الثقافية لإسرائيل، والتوتر بين «صدمة الكارثة النازية وصدمة الاستقلال» وغيرها - كل هذه الأمور تحولت إلى موضوعات للدراما الإسرائيلية العبرية واستوجبت أشكالا درامية. (٣٢)

وفى الخمسينيات كانت معظم المسرحيات العبرية دراما اجتماعية، من حيث أن المجتمع الجديد فى إسرائيل يتعرض للنقد فى ضوء قيم حركة العمل (٣٣) على سبيل المثال مسرحية ناتان شاحم (ادعونى سموكا) (١٩٥٠). والفكرة الأساسية أو

الموضوعة هى أفول قيم فى حركة العمل فى الحركة الصهيونية بعد حرب ١٩٤٨، فالجيل الجديد كف عن تأييد هذه القيم وأصبح بورجوازيا (٣٤) ويحاول تحقيق غاياته الأنانية على حساب الدولة الجديدة.

ويقول الناقد المسرحى، حاييم جليكشتاين عن مسرحيات الخمسينيات : «فى السنوات الأولى بعد قيام الدولة كانت المسرحيات العبرية مقيدة بواجبات قومية واجتماعية، كما أن ضرورة تقديم أنفسنا دائما إلى العالم وأمام ذواتنا على أننا «جميلون» و«طيبون» أوجدت رقابة داخلية مسبقة، حال دون كتابة مسرحية متحررة صادقة، تعتبر المعالجة الفنية مرشدا لها وليس أية شهادات مفروضة .. لكن الاحساس بالأمن والتطبيعُ النسبى الذى بدأ مع استقرار الدولة أدى إلى تحول فى الكتابة المسرحية، فلم تعد هناك ضرورة لاضفاء صورة مثالية على اليشوف اليهودى وأصبح من الممكن أن يكون أبطال المسرحيات شخصيات عادية». (٣٥)

وكانت هذه المسرحيات فى بدايتها أساسا «مسرحيات واقع الحرب، مزج الطوائف اليهودية، الحنين إلى الماضى القريب وما شابه ذلك. وكانت تتضمن كل خصائص نظرية الدراما فى بداية خطواتها، الاهتمام بالداخل على غرار الدراما الأمريكية التى كانت فى معظمها مسرحيات واقعية وتقليد للدراما الأوربية وميلودراما محلية - والتعبير فى المسرحيات عن مشاكل فكرية جماهيرية - على غرار المسرح الروسى بعد الثورة فى سنة ١٩١٧. وكما هو معروف من سمات المجتمع الذى يعيش فى صراعات اجتماعية وسياسية، قليلة هى المسرحيات الجيدة من الناحية المسرحية...». (٣٦)

ويقول الناقد المسرحى مندل كوحنسكى : «لما أخذ اهتمام الجمهور بالحرب يتلاشى، توجه الكتاب المسرحيون إلى مشاكل الواقع المعاش. وفى النصف الأول من الخمسينيات كانت المسرحيات من نوعين رئيسيين : حاول النوع الأول، بصوت ضعيف جدا، تمجيد الرائد وعمله، وعبر النوع الثانى بصوت أقوى عن خيبة أمل من

الأفول السريع للمثالية. التى حل محلها الجرى وراء النجاح المادى، وهذا النوع الثانى الذى سيطر على الكتابة المسرحية طوال الخمسينيات وفى جزء من الستينيات، عكس مزاج الأمة التى فتحت عينيها على الواقع الذى تمخض عن الوعود التى حمله معه الاستقلال السياسى. وتعد من ضمن هذه المسرحيات، تلك المسرحيات التى تناولت مشاكل مزج الطوائف اليهودية وصعوبات استيعاب المهاجرين اليهود الشرقيين فى الدولة ذات الثقافة الغَربية فى جوهرها». (٣٧)

كما تطور فى إسرائيل فى الخمسينيات وفى بداية الستينيات نوع مهم من المسرحية الواقعية. فالمعالجة المكثفة لمشاكل اليشوف اليهودى والحديث عما يسمى بجوهر التجسيد الصهيونى، يعيد كتاب للمسرحية العبرية إلى الماضى اليهودى، من خلال محاولة لكشف الحاضر بواسطة المقارنات التاريخية. (٣٨) ذلك أن البعد الزمانى يسهل على الكاتب المسرحى وعلى الشاهد الحكم على الواقع. وهكذا نشأت المسرحية التاريخية الإسرائيلية لكن هذا النوع لم يعمر طويلا، أو يخلف ورائه أثارا فقد أخلى مكانه للمسرحية الرمزية. ومن بين المسرحيات التى برزت فى هذا المجال «الملك - أقسى الجميع» (١٩٥٣) لنسيم ألونى و«حرب أبناء النور» (١٩٥٥) لموشيه شمير. (٣٩) ذلك أن مسرحيات الخمسينيات مسرحيات واقعية حتى وأن كان الكاتب يعالج فترات سابقة من التاريخ اليهودى.

وتظهر القائمة التالية من المسرحيات العبرية أن العديد من الكتاب الإسرائيلى حاولوا من خلال الدراما الاجتماعية التعاطى مع المشاكل التى أحاطت بذلك العقد : موشيه شمير - «نهاية العالم» (١٩٥٠)، «أساطير اللد» (١٩٥٨) حاييم برطوف - «ستة أجنحة لواحد» (١٩٥٤). ناتان شاحم - «حساب جديد» والتى تعالج استيعاب المهاجرين القادمين إلى إسرائيل. ومسرحية يجئال موسينزون - «كازبلان» (١٩٥٨) (٤٠) ومسرحيتى جوديت هندل - «شارع السلالم» التى تصف المجتمع الشرقى، ومسرحية أفرايم كيشون «شهرته تسبقه» (١٩٥٣) وهى تتهكم من البيروقراطية الجديدة.

كما ظهرت بعد عام ١٩٤٨ المسرحية التاريخية المستمدة من العهد القديم فبسبب غياب تقاليد مسرحية موروثة، ما كان أمام كتاب المسرحيات العبرية سوى الاعتماد على العهد القديم بما فيه من أساطير ومادة للمعالجة المسرحية، فظل الكتّاب اليهود لفترات طويلة يستمدون من العهد القديم موضوعات لمسرحياتهم رغم قصورها من الناحية الفنية. وكان الكتّاب المسرحيون العبريون يستخدمون المواد المتعلقة بعيد البوريم [٤١]. لعدم ورود ذكر الله في هذه القصة [٤٢] حيث كان الكتّاب يخافون من معالجة موضوعات أوسع وأعمق. ومعروف أن الدراما التوراتية ولدت في الأربعينيات في كتابات أهرون أشمان في مسرحية «بات شلومو» ويجتال موسينزون في مسرحية «تاماريشت اير» (١٩٤٧). [٤٣]

وقد كتبت مسرحيتين من هذا النوع في النصف الأول من الخمسينيات، وهما تعدا اشارة إلى موجة جديدة في المسرحية العبرية في تلك الفترة، الأولى «الملك أقسى الجميع» (١٩٥٣) لنسيم ألونى [٤٤] وقدمتها فرقة هابيما على خشبة المسرح (١٩٥) والثانية «حرب أبناء النور» (١٩٥٥) لموشيه شمير وقدمتها فرقة مسرح الكامرى (١٩٥٥). وركزت المسرحيتيان على مشكلات سياسية أخلاقية تتعلق مباشرة بالمجتمع الإسرائيلي في ذلك الوقت ومع ذلك تضمنتا ما يمكن اعتباره تعليقا على أمور المجتمع والإنسانية بشكل عام. وناقشتا المشاكل الحيوية المتعلقة بالدولة وعلاقة الحكومة بالمجتمع. وظلت الشخصيات في هاتين المسرحيتين في صورة قريبة جدا مما هو معروف عنها كشخصيات تاريخية حقيقية. [٤٥]

ويرى بعض النقاد أن استعمال العهد القديم كمصدر لمادة الكتابة المسرحية يربط بين الثقافتين العبرية الحديثة والقديمة مما يجعل من الدراما عبرية بالكامل. [٤٦]

ومن بين المسرحيات التاريخية في هذه الفترة أيضا «يوحانان بارحاما» (١٩٥٢)، لناتان شاحم «وفي البدء» لأهرون ميجد، و«الليلة لي رجل» لموشيه شمير. غير أن هذه المسرحيات لا تصب في قالب واحد. فبعضها مثل مسرحيات

موشيه شمير، هى مسرحيات سياسية محلية من حيث أنها تعالج مشاكل اجتماعية معاصرة (ثورة، زواج مختلط) من خلال الحديث عن الماضى [٤٧]، والبعض الآخر يحاول نقل الماضى فى قالب درامى، لكن الأبطال يتحركون لدواعى نفسية، كما هو الحال من مسرحيات «تامارايشت اير»، «الملك أقسى الجميع» التى تطرح تفسيرا شعريا للفترة الفاصلة بين مملكتى يهودا ويسرائيل. ومع أن المسرحية ذاخرة بالتلميحات والاشارات إلى مشاكل معاصرة، فإن لها وجود مستقل كدراما سيكولوجية شعرية غير مقيدة بالزمان والمكان. [٤٨]

وجرت بعد حرب ١٩٤٨ بعض محاولات لتأليف مسرحيات عبرية شعرية، أقرب فى ذخيرة كلماتها وتركيب جملها إلى لغة الحوار مسرحية أشرنا إليها وهى مسرحية نسيم ألونى «الملك أقسى الجميع» [٤٩] على الرغم من أنها ليست مكتوبة فى شطور شعرية، ومسرحية ناتان ألترمان وهى «فندق الأرواح»، وحظيت المسرحيتان بقدر من النجاح على خشبة المسرح. لم تجر حتى الآن محاولات جادة للمزج بين الحاضر الواقعى والمستوى الشعرى للغة، وتشذ عن ذلك مسرحيتا «رحلة إلى نينوى»، «أرض مشاع» ليهودا عميحاى [٥٠] كما أنه لم تنضج أشكال أخرى من المسرحية العبرية تصلح للعرض على خشبة المسرح. [٥١]

بيد أنه يمكن القول أن حرب ١٩٤٨ وما تمخض عنها من نتائج على كافة المستويات سواء فى مجال العلاقات مع العرب أو فى المجال السياسى والاجتماعى والاقتصادى فى داخل إسرائيل، كانت فى صدارة الموضوعات التى عالجتها المسرحيات العبرية فى الفترة موضوع البحث، ونعنى الفترة من ١٩٤٨ - ١٩٥٦ بل وتعدتها إلى الانتاج المسرحى فى الستينيات. ولابد من الاشارة هنا إلى أن المقصود بالعلاقات مع العرب تحديد العرب الفلسطينين الذين أصبحوا يعيشون فى داخل دولة إسرائيل ويتعاملون يوميا مع اليهود مما أوجد شبكة علاقات عبرت عنها بعض المسرحيات العبرية فى تلك الفترة حتى وان كان ذلك على استحياء، وقد يكون مرد

ذلك إلى محاولة تجاهل أو التعمية على موضوع معاملة العرب فى إسرائيل وما قد يجره ذلك من ردود فعل داخلية وخارجية وانعكاسات تصب كلها فى اتجاه زيادة الشعور القومى لدى هؤلاء العرب. ومع أن المسرحيات التى عالجت هذا الموضوع بشكل مباشر لا تكاد تذكر،

الهوامش

١- Abramson, P. 48.

٢- שקד,שם, עמ' 11.

٣- البالماخ פלמח : كلمة عبرية، اختصار لعبارة سرايا الانقضاض أو جند العاصفة والبالماخ أحد أجنحة منظمة الهاجاناه في أيام الانتداب البريطاني في فلسطين وحرب سنة ١٩٤٨ وقد انضمت إلى الجيش الإسرائيلي مع اعلان قيام دولة إسرائيل في سنة ١٩٤٨.

٤- גרץ,נורית,תמורות בספרות העברית, הספרות מס'28 דיצמבר 1979, עמ' 69.

٥- שם .

٦- שקד,גרשון, הספרות העברית 1880, 1970 הקבוץ המאוחד 1977, עמ' 31.

٧- שקד,שם .

٨- أهرون ميجد (١٩٢٠ -) أديب عبري. هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٦. يستقي موضوعاته من الواقع الإسرائيلي هاجم انهيار القيم في إسرائيل بعد حرب ١٩٤٨ ومن أبرز مسرحياته «الطريق إلى ايلات» وتعبر عن خيبة الأمل من النهج الذي تسير عليه إسرائيل.

٩- שם Kohansky, p. 161.

١٠- Abramson, p. 48.

١١- Ibid, p. 50.

١٢- Ibid.

١٣- Ibid.

(*) مسرحيات اليشوف التي كتبت قبل قيام دولة إسرائيل، حيث كانت كلمة اليشوف تطلق على اليهود في فلسطين قبل قيام الدولة سنة ١٩٤٨ وعلى مؤسساتهم وتنظيماتهم.

١٤- Ibid.

١٥- Ibid. p. 51.

١٦- هيلل ميتلبونكت : أول كاتب مسرحي إسرائيل يطرح وضع العرب في إسرائيل كمشكلة اجتماعية في مسرحية «الأمل الأخير لشارع نحماني» (١٩٧٤).

١٧- يهوشوع سوبول : كاتب مسرحي إسرائيلي معاصر.

١٨- ערכים מס' 2 מאי 1980 ת"א .

١٩- Ehud Ben Ezer, War and Sicege in Israeli Literature (1948 - 1967) Jerusalem Quarterly, N. 2.

Winter 1977, Jerusalem, p. 94.

٢٠- Ibid.

٢١- Ibid.

٢٢- الصابرا : اليهود الذين ولدوا فى فلسطين وهى مشتقة من كلمة צבר بالعبرية التى تعنى نبات الصّبار وهذه التسمية المجازية تدل على أن الصابرا قاسى من الخارج رقيق من الداخل حيث أن الصّبار ينمو عادة فى الصحراء حيث يقتضى قانون الطبيعة أن تنمى جلدا ثخينا لكى تقاوم الطقس والعواصف الرملية.

٢٣- עפרת גדעון, עמ' 62 .

٢٤- ישראל אלירז, שם.

٢٥- עפרת, שם, עמ' 27.

٢٦- Ehud Ben Ezer, p. 95.

٢٧- Ibid.

٢٨- Judaica, Vol. 6, p. 205.

٢٩- Kohansky, p. 160.

٣٠- עפרת, שם .

٣١- שם, עמ' 15.

٣٢- שם, עמ' 16.

٣٣- Judaica, Ibid.

٣٤- שם, עמ' 65 . Kohansky, p. 163, Ibid.

٣٥- שם .

٣٦- שם .

٣٧- שם .

٣٨- שם, עמ' 48.

٣٩- שם .

٤٠- Kohansky, p. 165.

٤١- عيد البوريم : يحتفل به فى ١٤ آذار (مارس) وهو اليوم الذى انقذت فيه استير يهود فارس مما كان يدبر لهم حسب المصادر اليهودية (سفر استير فى العهد القديم).

٤٢- Abramson, p. 82.

٤٣- Ibid.

٤٤- نسيم ألونى (١٩٢٦) كاتب مسرحى إسرائيلى. أسس فى سنة ١٩٦٣ مسرح עונות من أعماله להיות אופה (١٩٥٩)בגדי המלך החדש عرضت مسرحيا عام ١٩٦١ הנסיכה האמריקנית(١٩٦٣).

٤٥- Abramson,Ibid.

٤٦- Kohansky, p. 165 Ibid.

٤٧- Judaica, Vol. 6, p. 206.

٤٨- Ibid.

٤٩- تتناول هذه المسرحية موضوع الصراع بين الملك سليمان ويربعام بن نباط كما جاءت فى سفر الملوك (١١ : ٢٨) ويعبر ألونى فى هذه المسرحية عن معارضته للنظرة القومية الضيقة وضد الحرب واراقة الدماء.

٥٠- يهودا عميحاى : و(١٩٣٦ -) روائى وشاعر إسرائيلى. ولد فى المانيا وهاجر إلى فلسطين فى سنة ١٩٣٦ يعتبر رائد المدرسة الجديدة فى الشعر العبرى الحديث. ظهر أول ديوان له سنة ١٩٥٥. وأشهر قصصه «ليس فى هذا الزمان ولا هذا المكان».

٥١- שקד,גרשון, המחזה העברי ההיסטורי , עמ' 306.

الفصل الثانى

أشهر كتّاب المسرح فى الفترة
من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦
وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها



أشهر كتّاب المسرح فى الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦ وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها

(أ) أشهر كتاب المسرح فى هذه الفترة وطبيعة مسرحياتهم وخصائصها:

يمكن القول أن بعض المؤلفين المسرحيين فى الفترة السابقة، أى من ١٩١٤ إلى ١٩٤٨، ظلوا يكتبون المسرحية فى الفترة التى نحن بصددها، أى بعد حرب ١٩٤٨ وعالجوا تقريبا، نفس الموضوعات والمشاكل. ومن أمثال هؤلاء أهرون آشمان وحاييم هزاز وناتان بيسترتيسكى وغيرهم. غير أن هذا لا يعنى عدم ظهور كتاب مسرحيات جدد / خاصة على ضوء حرب ١٩٤٨ وقيام دولة إسرائيل وما تمخض عن ذلك من مشاكل على كافة الأصعدة تفرض نفسها على كل صنوف التعبير الأدبى وتنعكس ضمنا فى التأليف المسرحى سلبا أو ايجابا.

من أبرز كتاب المسرح فى الفترة من (١٩٤٨ - ١٩٥٦) موشيه شمير، وناتان شاحم ونسيم ألونى وناتان ترمان ولئيا جولد برج وحاييم بارطوف وأهرون ميجد

ويجنال موسينزون وافرايم كيشون وعاموس كينان، وان كان بعضهم قد ظهر فى الخمسينيات لكن انتاجهم المسرحى البارز صدر فى الفترة اللاحقة، ونعنى أواخر الخمسينيات. أى بعد ١٩٥٦ واستمر فى الستينيات وما بعدها.

موشيه شمير (١٩٢١ -) :

ولد موشيه شمير فى صفد فى شمال فلسطين سنة ١٩٢١، ثم استقر فى تل أبيب. كان عضوا فى حركة «هاشومير هاتسعير» من (١٩٤١ - ١٩٤٧)، وفى كيبوتى مشمار هاعميق ثم انضم علم ١٩٤٧ إلى البالماخ. أسس وحرر مجلات أدبية منها דף חדש ومשא كما كان يقوم بتحرير باب فى مجلة باماحنيه במחנה الأسبوعية السرية، لمنظمة الهاجاناه العسكرية، وقد أصبحت بعد حرب ١٩٤٨ المجلة الأسبوعية الرسمية الناطقة باسم الجيش الإسرائيلى. ترأس فى الفترة من ١٩٦٩ إلى ١٩٧١ إدارة الهجرة التابعة للوكالة اليهودية فى لندن. (١)

أبدى موشيه شمير فى بداية حياته الأدبية اهتماما بالمشاكل الاجتماعية والإنسانية (٢) وقد تنشر عددا من القصص التى تنتقد بشدة حياة الكيبوتس. وكتب بعض قصص الأطفال ومع أنه لايزال مهتما بمشاكل البنية الاجتماعية والطبقية، إلا أن الجوانب الأخلاقية أقل وضوحا فى قصصه القصيرة للكبار (٣) مثل נשים מחכות בחוץ «نسوة تنتظرن بالخارج» (٤) יהיה חם יהיה «سيكون حارا»، ومن أعماله التى عالجت موضوع المشاكل الإنسانية فى الكيبوتس חוט הצמר הנצחי «خيط الصوف الأزلى» עד אור הבקר «حتى ضوء الصباح» ومشكلات الهجرة وما سمى بالكارثة النازية הרדופים «المطاردون».

خصص شمير العديد من مقالاته وقصصه لما تسميه المصادر اليهودية والعبرية بنضال إسرائيل قبل وفى خلال حرب ١٩٤٨، وخاصة فى قصصه المجموعة فى עד אילת «حتى إيلات» (١٩٥٠) (٥) فهذه الأعمال هى تمجيد عاطفى عام لأهداف وانجازات اليشوف اليهودى فى فلسطين (٦) فالبطل الإسرائيلى، حسبما يتصوره

شمير المولود فى إسرائيل والملتزم بمثل وأهداف بلاده والتى تتشكل حياته وشخصيته بهذه المثل والأهداف يتجسد بشكل رومانسى فى رواية הוא הלך בשדות «لقد مضى فى الحقول» (١٩٤٧) البطل «أورى» الإسرائيلى الشاب. يصبح الشخصية الرئيسية فى أعمال شمير ويظهر فى صور مختلفة، بوصفه الزعيم بالفطرة الذى يستطيع أن يحرك المجموعات فى אחד אפס לטובתנו «واحد صفر لصالحنا» (١٩٥١)، وتتفرع عن هذه الشخصية شخصيات أخرى مثل عامى فى مسرحية הקילומטר 56 «الكيلومتر ٥٦» (١٩٤٩). وهناك شخصية أكثر تعقيدا وغموضا وهى شخصية موشيه التى تظهر أولا فى תחת השמש «تحت الشمس» (١٩٥٠) [٧] ومن ثم فى כי עירום אתה (١٩٥٩) وتعالج مسألة الربط بين الماضى والحاضر وتدور أحداثها فى سنة (١٩٣٩). [٨]

وتعد روايات شمير التاريخية نقطة انعطاف فى أعماله الأدبية. [٩] فالشخصية المحورية لم تتغير، لكن موقف الكاتب منها بدأ يتغير فاختفى التمجيد السابق الذى كان بلا حدود ليتحول إلى نقد دوافع البطل، من خلال وضعه فى اطار تاريخى مختلف (الكسندريناى الذى يعود إلى عهد الحشمونيم) ويكشف شمير من خلال هذا عن كيف أن الصفات الايجابية لبطلة «القيادة والتصميم» تقود بصورة جدلية إلى نتائج سلبية. فان الكسندريناى الذى انتصر على الاضطهاد يتحول إلى طاغية قاسى إلى أن يثور ضده أبشالوم الذى كان يعبده. كما يوجه شمير انتباهه إلى البنية النفسية للحاكم الذى تبرر أهدافه ووسائله فى الرواية التاريخية المستمدة من العهد القديم כבשת הרש «نعجة الفقير» (١٦٥٦) هنا وحتى بشكل أكثر حدة مما فى مسرحية מלחמת בני אור «حرب أبناء النور» (١٩٥٥) يصل شمير إلى نفى كامل لعبادة البطل فى شخصية الملك داود الذى يسحق أوريا من أجل تحقيق أهدافه الأنانية. وفى رواية כי עירום אתה يكون الموضوع هو الثورة الثقافية والجنسية للشباب ضد القيم الجماعية التى كان شمير يجلها، فالبطل الذى يثور ضد قيم بيئية يعكس وجهة نظر ومفهوم شمير فى الخمسينيات. [١٠]

ويقول دان ميرون [١١] «لقد تصدر انتاج موشيه شمير الأحداث الأدبية التى جرت فى إسرائيل فى العقد الأول من قيامها. فهو يميل إلى تجسيد عوالم جديدة فى المكان والزمان والامكانيات الإنسانية. فهو يتحدث عن واقع الكيبوتس والبالماخ في مسرحية «لقد مضى فى الحقول» ثم يقفز إلى أيام الحشمونين فى «ملك لحم ودم» وإلى المملكة العبرية القديمة «نعجة الفقير» ثم يعود ويتعمق فى واقع حركة الشباب الطلائعية فى «لأنك عار» ان صورة المجتمع التى تشغل شمير فى كل أعماله التاريخية قوة وارادة لكى يشكل لنفسه أدوات وجود سياسية أى صورة مجتمع يقيم مملكة ويبنى دولة كما يظهر ذلك فى شخصية أوريا الحتى بطل «نعجة الفقير» الذى يترك مدينته لأنها كانت قديمةً ومتفسخة».

كذلك تطغى المواضيع الاجتماعية على مسرحيات شمير أيضا. فعلى الرغم من نظرته التشككية فى القيم الطلائعية التى كان الكتاب اليهود يعملون على تمجيدها، فى شبابه إلا أنه يعود فى النهاية ويؤكدها، كما نتبين ذلك فى مسرحية בית הלל «بيت هيلل» (١٩٥١) [١٢]

ליל הסערה «ليل العاصفة» [١٣] סוף העולם «ونهاية العالم» (١٩٥٤) גם זה לטובה «هنا أيضا فى الصالح» (١٩٥٨) שתי שבתות «سبتان»، وهى مسرحية من فصل واحد (١٩٥٩) و«حتى ضوء الصباح» مسرحية من فصل واحد (١٩٥٩). وفى مسرحيتين لاحقتين هما מאגדות לוד «من أساطير اللد» (١٩٥٨)הרמקול«مكبر الصوت» مسرحية من فصل واحد (١٩٥٩) يخرج شمير عن موقفه سواء فيما يتعلق بالطرح الفنى أو فيما يتعلق بوجهة نظره الأيديولوجية. وفى مسرحيتين هما «الليلة لى رجل» و«الوريث» [١٤] يتناول شمير النقد الاجتماعى كما فعل فى روايته הגבול «الحدود» (١٩٦٦).

على أن أفضل أعمال شمير هى تلك الروايات التى كتبها بالأسلوب الطبيعى، وهو يكتب قصصه مع خلفيات واسعة وغنية ولديه احساس حاد باتجاه البنية

ويستخدم تقنيات معقدة فى السرد [١٥]. كما أن الأسلوب الأسطورى يلعب دورا فى «لأنك عار». وتتميز «ملك من لحم ودم» ببنية فنية. وجرب شمير أسلوب الكتابة على شكل رسائل فى رواية «الحدود» [١٦] ويقول شمير [١٧] انه تأثر بأرنست هيمنجواى وولف وجويس. [١٨]

وقد بدأ شمير الكتابة بأسلوب أدبى يحتوى على عناصر تثير الشفقة والعطف، وحرص على دقة الوصف، كما تحتوى أنماط الحوار فى مسرحياته علي خليط من الكلمات العربية والدراجة [١٩] وسنتبين ذلك فى عرضنا لبعض مسرحياته.

تحول شمير بعد حرب سنة ١٩٦٧ إلى النشاطات السياسية من خلال تضامنه مع حركة «أرض إسرائيل الكبرى»، التى تطالب بضم الأراضى العربية المحتلة خصوصا الضفة الغربية. وعلى هذه الخلفية يمكن فهم عملية الأخيرين :חיי עם ישמעאל «حياتى مع اسماعيل» (١٩٦٨) وهو كتاب سياسى وسيرة ذاتية يتضمن نقدا ذاتيا فى موضوع العلاقات بين العرب وإسرائيل לא קרה לנו נס«لم تحدث لنا معجزة» (١٩٦٨) وهو عبارة عن قصص وانطباعات من ثلاثة حروب. [٢٠]

* الانتاج المسرحى لشمير :

وأهم مسرحيات موشيه حسب ترتيب صدورها هى : [٢١]

- הוא הלך בשדות «لقد مضى فى الحقول» (١٩٤٨) ספרית פועלים מרחביה وقدمتها فرقة الكامرى المسرحية فى سنة ١٩٤٨. كما تم اعدادها فيلما سينمائيا.

- הקילומטר 56 «الكيلو متر ٥٦» (١٩٤٩) ספרית פועלים מרחביה قدمتها فرقة «أوروت» المسرحية سنة ١٩٤٩.

- בית הלל «بيت هيلل» (١٩٥١) אטבריקי ת"א قدمتها فرقة «هابيما» المسرحية سنة ١٩٥١.

– סוף העולם «نهاية العالم» (١٩٥٤)מרכז לחרבות ולחנוך قدمتها فرقة «أوهيل» المسرحية.

– מלחמת בני אור «حرب أبناء النور» (١٩٥٥) ספרית פועלים מרחביה قدمتها فرقة الكامرى المسرحية.

– גם זה לטובה «هذا أيضا فى الصالح» (١٩٥٨) قدمتها فرقة «أوهيل» المسرحية.

– חמש מערכונים خمسة مسرحيات من فصل واحد היד החזקה - חצי שנה בהלוואה - שתי שבתות - עד אור הבקר - הרמקול

– היורש «الوريث» (١٩٦٢) قدمها مسرح حيفا البلدى.

– מאגדות לוד من أساطير اللد» (١٩٢٨) رواية تحولت إلى مسرحية وصورت فيلما تلفزيونيا، صدرت عن ספרית פועלים מרחביה 1958«

وستتناول هنا أبرز مسرحيات شمير لكى نقف على طبيعة مسرحياته وخصائصها. وغنى عن القول أن مسرحية «لقد مضى فى الحقول» – هى أهم مسرحيات شمير والتى كتبت أصلا كرواية ثم تحولت إلى مسرحية.

تجرى أحداث هذه المسرحية فى احدى الكيبوتسات. وهى من المسرحيات التى تتناول موضوع حرب ١٩٤٨، والموضوع الرئيسى هو الحرب. شخصيات المسرحية مجموعة صغيرة مضطرة إلى أن تبقى مع بعضها تتصدى لمشكلتها الخاصة على ساحة معركة محدودة. وكانت هذه أول مسرحية تبتعد عن اطار تأسيس اليشوف وتتجه نحو مشهد معاصر، وأول مسرحية شهدت محاولة وأن لم تكن ناجحة لتجسيد الشخصيات ورفعها فوق مكانها ومنحها نوعا من القيمة العالية من خلال تبنيها لقضايا عالمية.

وموضوع المسرحية أمرأة لا تستطيع أن تتكيف مع اطار حياة زوجها وتبحث عن الحب والتفاهم، وعن سعى زوجها إلى تحقيق انجازات خارج هذا الاطار من أجل التعويض عن العلاقة غير السعيدة مع زوجته. كما تتحدث المسرحية عن الابن « أورى » العاجز عن فهم والديه. ويعلم أن الطلاق قد وقع بين والديه، وأن أمه تعيش مع رجل آخر. مما يسبب له الانزعاج الشديد ويجد العزاء فى فتاة بولندية اسمها ميكا، وهى لاجئة، كانت قد عانت الكثير. وقررا أن يتزوجا، لكن عشية الزواج يدعو جينجى، وهو زميل قديم فى المدرسة، أورى للانضمام إلى البالماخ ويوافق أورى ويقرر أن يغادر فورا للالتحاق بالبالماخ. [٢٢] ويذهب أورى لكى يخبر ميكا بالأمر. وهذه هى المواجهة الانسانية الرئيسية فى المسرحية. ولا يعير أورى اهتماما بعذاب ميكا، فمن ناحيتها لم تكن قد أخبرته بأنها حامل.

وبينما كان أورى فى معسكر البالماخ، كانت هناك مجموعة من اليهود المهاجرين بطريقة غير شرعية على وشك الوصول، والجيش البريطانى يمنعها من الدخول إلى فلسطين ويأتى الأمر بنسف الجسر الذى كان على القوات البريطانية أن تقطعه، ويتطوع أحد الجنود فى وحدة أورى للمهمة ويقتل أورى فى المهمة. وتنتهى المسرحية عندما يتم اقناع ميكا بألا تنتحى وأن تحافظ على طفلها من أورى : הילד הזה הוא הדבר היחיד שישאר לנו מאורי هذا الطفل هو الشئ الوحيد الذى سيبقى لنا من أورى. [٢٣]

وتعود أسباب نجاح هذه المسرحية على خشبة المسرح إلى أن جمهور الشباب الذين يشاهدون المسرحية يرون أنفسهم مجسدين على خشبة المسرح، وربما كان الجيل القديم أيضا قادرا على فهم سبب رفض تقاليدهم على هذا النحو المفاجئ. وقد طرحت المسرحية المشكلات الفورية للحرب كما أنها وللمرة الأولى قدمت تعابير اللغة الدارجة واللهجة المفهومة لدى الجنود ومثال ذلك ك זה לא צחק חביבי אצלי זה רמונים ולא בצים........ [٢٤]

وكذلك استخدام تعبيرات عربية كثيرة ومثال ذلك : [٢٥] יאללה - בוא לאכול - אחר השבאב - יעני - אנא אערף - (עמ, 230) وتكررت كذلك كلمة «جيش» عـدة مـرات فى المسـرحيـة (ص ٢٧٢، ٣٢٠، ٣٢١) ومـعلهش (ص ٣٣٢) و«سلامتك» (ص ٣٢١) وغيرها.

كما أن من خصائص المسرحية وجود الراوى الذى يعلق على الأحداث ويصف منظرا أو ظاهرة أو يتحدث فى أشخاص من موقعه كمراقب، لكنه يحاول أن ينسب التعبير إلى بطله، وبذلك يحافظ على وجود المشتركين الاثنين فى التعبير، فعلى سبيل المثال وصف رحلة القافلة إلى جبل الظباء فى المسرحية : [٢٦]

מצלמות נאומים לטקס הנסיעה הראשונה - חלצות לבנות ..... נשים צעירות ויפות המחשבה על אורי אם הצד של רוחקה כבד יותר או הצד של מיקה, שלי כבד יותר ... שדות הנשים הצעירות .....

ففى نهاية هذه الفقرة وبخاصة الانتقال إلى ضمير المتكلم، هناك محاولة لربط الوصف كله بصوت ميكا، لكن ميكا ليست فقط أنها فى هذه اللحظة تتسلق الجبل ولا ترى سوى الشخص الذى يسير أمامها، بل ليس لديها أى سبب خاص للتفكير فى نهود النسوة الجميلات. الوصف مناسب لشخص آخر، رجل يقف بعيدا، يراقب القافلة كلها. هذا الوصف لمراقب غير مباشر، حاول الراوى ربطه بميكا، عن طريق انهائه بتعبير مشترك يتحول إلى تعبير مباشر للبطلة. وهناك محاولات كثيرة من هذا النوع فى المسرحية، مثال ذلك أيضا فى وصف مشهد يفرض فيه الراوى وجهة نظر غريبة عن الشخصية التى يريد أن ينسب إليه الكلام، كما يتجسد ذلك فى وصف مشهد الرمال على لسان روتكا التى تتذكر ماضيها فى الكيبوتس حيث تقول:

הפתרון היה איפוא חולות (עמ, 60)

ثم يأتى بعد ذلك الاستهلال وصف الرمال على لسان الراوى :

משורחה החמה היו החולות צוננים

ثم أخذ يبرز قسوة الرمال ووحشيتها ووصف عزلة شجيرة مهجورة שיח בודד ووصف الإنسان بأنه مثل حبة من حبات الرمال :

נבלע אדם בחולות ואין הוא אלא גרגיר מגרגיריהם

كل هذا لا يتلائم مطلقا مع وعى روتكا التى تُتذكر وتتأثر وتعانى، والتى تعتبر الرمال بالنسبة لها مكان حب وليس مكان عزلة وجدب.

ومن العناصر الرئيسية فى هذه المسرحية شخصية رجل «البالماخ» فهو مثل أورى وجينجى، موضوع فى قالب مثالى، وهو غير عاطفى إلى درجة تقترب من القسوة ويظهر فى صورة الشخص الذى يكرس نفسه لمهمته، كما يقول أورى لميكا :

אני אינני יכול להיות קשור עכשיו לשום דבר בעולם(עמ' 283)

ولكنه يتمتع مع ذلك بروح الدعابة فى استخدام الكلمات مثل :מ ה היה המצב גחש يوبرز التناقض بين البطل، رجل البالماخ وبين والده، رغم أنه لا يريد ذلك وربما يمثل هذا الهوة فى التفاهم بين جيلين، جيل الآباء المهاجرين مع ما يحملونه من عقلية الجيتو وجيل الشبان الذى يوصفون بالشجاعة والذين يتكلمون اللغة العبرية، ويحتقرون كل شئ يعود إلى الجيتو.

والتناقض الثانى الذى واجهه أورى هو أن زوجته كانت مصابة بمرض عصبى ليست لديها ثقة فى نفسها وفى محيطها ولا تستطيع التعاطف مع هدف الجندية وتحث أورى على عدم الالتحاق بالبالماخ حيث تقول :

אורי אינני רוצה שתיסע אני יודעת מה זה נסיעותבסיעות אתה צריך להישאר (עמ' 236)

لكن أورى يتخلص من مشكلته العاطفية من خلال اسهامه فى الصراع الأشمل أى الحرب، يتخلى عن ميكا ويخرج على أنه البطل المثالى ويصل حتى الموت.

ميكا وأورى يمثلان الشغل الشاغل لجيل الصابرا فى ذلك الوقت (٢٧) : وهو الهوة بين الماضى فى الشتات وما فيه من قسوة ومعاناة وبين الحاضر بما فيه من خلاص وولادة جديدة، المسرحية تعطى صورة مشوقة من حياة الكيبوتس. وقد انتقد معظم النقاد هذه المسرحية لعدم وجود قيمة أدبية أو درامية منها، وكل ما هناك أنها كانت مناسبة للفترة التى وضعت فيها، وقالوا انها لم تحتوى على أية محاولة للغوص تحت السطح لاكتشاف تلك الفترة وتحليل العواطف والتطلعات السائدة فى ذلك الحين، وأنها لا تنطوى على قيمة درامية عالمية. (٢٨)

أما مسرحية موشيه شمير التالية فى أهميتها فهى مسرحية «حرب أبناء النور» (١٩٥٥) فهى مكونة من استهلال وأربعة مشاهد وخاتمة وهى تقع فى ١٨٠ صفحة من القطع المتوسط. وشخصيات المسرحية : شمعون بن شيطح، حاخام مملكة إسرائيل، شمعيا تلميذه. نيتاى ابن شمعون بن شيطح يوسى بن شمعون من زعماء المتمردين، آبا شاؤول ابن أفطينس كاهن من المتمردين، نعميت زوجة يوسى، يناى الكسندر ملك يهودا شلوميت زوجة المملكة، نوسيس محظيته وأنطيبس وآباتابلون، حمّار عربى وشخصيات أخرى ثانوية.

موضوع المسرحية مستمد من فترة الهيكل الثانى، ابان حكم يناى ملك يهودا وتمرد الفريسيين ضده (٢٩) والمسرحية مجاز سياسى يصف الصراعات بين اليسار واليمين فى إسرائيل فى الخمسينيات.

تصور المسرحية يناى على أنه ملك شرير، قطع كل العلاقات مع الشعب ويحكم بمساعدة الأرستقراطية الصادوقية ومرتزقته اليونانيين، وتدور حرب استمرت ست سنوات بينه وبين المتطرفين من الفريسيين المتمردين على الملك ويتزعمهم يوسى بن شمعون، الذى قتل أندروس بن أندروس، جابى الضرائب وكان مضطرا للهروب إلى صحراء يهودا، وآبا شاؤول بن أفطينس الكاهن الذى وفر ملاذ الشمعون بن شيطح ونيتاى ابنه فى أيام يهودا بن أريستوبولس.

أما شمعون بن شيطح، الذى اعترض على يناى كملك وككاهن أكبر ولم يترتدع عن اعلان ذلك صراحة، فلا يشترك فى التمرد وهو يعارض اراقة الدماء، وهو يخشى بشكل خاص من أن الانتصار على يناى لن يحقق العدالة، وعندما يعرف من أخته شلوميت الملكة أن المتمردين قد عقدوا حلفا مع ديميتريوس يقرر القيام بعمل حيث يطلب من المتمردين أن ينسحبوا من هذا «الحلف المحرم» ويقيموا سلاما مع يناى، ويطلب من الملك أن يتخلى عن تاج الملكة لكى تعود وحدة الشعب ازاء خطر العدو الخارجى، لكن مسعاه هذا ينتهى بالفشل. فعندما يوافق المتمردون على طلب شمعون بن شيطح ويحضرون عند يناى المهزوم لمصالحته، يوجه اليهم ضربة قاصمة بمساعدة فرسانه الذين تسبب غيابهم فى المعركة فى حينه فى هزيمة الملك.

غير أن تنقص المسرحية عناصر جوهرية [٣٠] فعلى سبيل المثال ما هى العلاقات بين شلوميت الملكة ونياى، المشغول بمحظيته نوسيس ؟ وما هى جذور ايديولوجية شمعون بن شيطح؟ هذه الأسئلة وغيرها لا تجد جوابا فى المسرحية. ذلك أن شمير جزء المسرحية إلي شخصيات كثيرة وفرع الايديولوجية إلى مشاكل كثيرة. على أن المسرحية تقوم على بحث تاريخى دقيق لمصادر تاريخية، وكأن شمير أراد البحث فى مصادر قديمة عن الحل لمسائل ومشاكل من شأنها أن تظهر فى إسرائيل المعاصرة. [٣١]

ويمثل شمعون بن شيطح فى المسرحية قوة روحية تعمل من أجل العدالة لكنه يرفض حرب اليهود ضد اليهود حتى ولو كانت من أجل تحقيق العدالة [٣٢] ويقول جرشوم للمادة التاريخية. فشمير يقدم تفسير شخصى هدفه استكمال التاريخ وليس تحريفه. ومسرحية «حرب أبناء النور» هى مسرحية موضوعية تهدف إلى تدعيم أو إيضاح أو صياغة هذا الجانب أو ذاك من التاريخ، لكن شمير كتب هذه المسرحية فى خمسينيات القرن العشرين وكانت لديه أهدافا محددة لها مكان وزمان واقعى. [٣٣]

ويقول عزرا زوسمان: [٣٤] ان يهودية الشرائع والفروض تظهر فى المسرحية فى حالة كئيبة حيث تعطى أجوبة مختلفة متناقضة. كما تتضمن المسرحية اتجاهات متناقضة: مثل تبجيل النضال، الانسانية العالمية، القومية اليهودية المعارضة للحرب ولكل اتجاه انصاره [٣٥] فينياى بن شمعون بن شيطح، يؤيد على الأقل، فى بداية المسرحية الاعنف:

העם איננו רוצה במלחמה הזאת, עיפה נפש העם להורגים

الشعب لا يريد هذه الحرب، يابوسى .... لقد تملك الشعب الاعياء من القتلة (ص ٣٢) وشمعون بن شيطح من دعاة الاعنف والسلام بين اليهود ويقف ضد المتمردين واراقة الدماء. لكن عندما يغزو ديمتريوس البلاد يدعو بن شيطح إلى الحرب ضده وتناسى الخلافات بين اليهود وبعضهم البعض. ونظرا لهذا فقد تعرض شمير للنقد فقد رأى النقاد أن موشيه شمير يضمن المسرحية بتناقضات فكرية دون أن يحاول تحليلها وحلها من الناحية الفكرية. [٣٦] المتمردون أخطأوا عندما عقدوا حلفا مع حاكم أجنبى، لكنهم كانوا محقين بخوفهم من الوحدة مع يناى ولذلك عارضوا فى البداية المصالحة التى سعى شمعون بن شيطح عقدها بينهم وبين يناى، وشمعون بن شيطح نفسه كان محقا فى دعوته إلى وحدة قومية، لكنه أخطأ فسبب دعوته هذه يلقى المتمردون سلاحهم مما يجعل يناى يقوم على قتلهم.

موضوع المسرحية كما يراه بعض النقاد هو النضال ضد الطغيان، أى التوق الأزلى والعالمى للحرية، ومشكلة الثورة ذات الدوافع العادلة والتى تحمل معها خطر قيام حكم استبدادى جديد. [٣٧] فشمعون بن شطيح يقول لا بشاؤول، أحد زعماء المتمردين:

מה טוב אתה מינאי מאותו רשע במה אתה בא לגאול ישראל

بماذا تفضل نياى ؟ بماذا تفضل أنت ذلك الشرير؟ بماذا جئت لخلاص اليهود » (ص ٢١)

ويحتمل أن يكون موضوع المسرحية [٣٨] هو الكارثة القومية والفردية التى تكمن فى الجمود ، لأن كل الأطراف فى المسرحية تتمسك بالصيغة الجامدة وهذه هى مشكلتها الرئيسية. ويحتمل أن يكون موضوعها هو ا نتهاج مسار وسط [٣٩] فشمعون بن شيطح يقول :

בקשתי ללכת באימצע שלא יזיקוני איש......

أردت أن أسير فى الوسط بحيث لا أضار من هنا ولا من هناك. أردت رفض نهج المتمردين رفض اراقة الدماء. لكن مع هذا لم أعترف بأننى مؤيد لعرش يناى (ص ١٦٨)

ويختتم شمعون بن شيطح المسرحية بسؤال كبير مخاطبا ربه :

אין אפסע בדרך ולא ארמוס ד"א עשב אשר בראת......

كيف أخطو فى الطريق دون أن أدوس عشبا خلقته أنت؟ (ص ١٧١).

إن شمير لا يقترح أية حلول فى مسرحية «حرب أبناء النور» ولا يحلل الأمور مما يترك علامات استفهام كثيرة بالنسبة لموقفه من مسألة الحرب الأهلية وهل هى شئ مسموح به، وهل العنف مباح كوسيلة فى ظروف معينة. [٤٠]

ماذا يقول موشيه شمير نفسه عن موضوع المسرحية؟ لقد تحدث فى مؤتمر صحفى فى مارس سنة ١٩٥٦ فقال : «أردت أن أعكس مصير الإنسان وأعطى حق الكلام للملك والإنسان العادى على حد سواء، وللملكة شلوميت وللمرأة القروية. [٤١]

وبالإضافة إلى الصراعات الفكرية التى تتضمنها المسرحية، يمكن أن نلاحظ حركة درامية داخلية وخارجية تدفع المسرحية هناك حركة خارجية تتمثل فى تحريك قوات، عقد أخلاف، عمليات غزو واحتلال، حروب وغير ذلك، هذه الحركة تدفع شمعون بن شيطح والتمردين أيضا [٤٢]. فشمعون بن شيطح أسير عهوده الأخلاقية والدينية والمتمردون أسرى قسم الثورة، وفى ذات الوقت يتعرضون لضغوط عائلية

ستتمثل فى الخلاف العائلى بين شمعون بن شيطح وبين ابنه المتمرد، نيتاى، التوتر العائلى بين يوسى وبين نعميت زوجته، القتل الذى يمارسه ينای فى الشعب وضغوط متبادله، ضغوط سياسية تتمثل فى تهديدات الشعوب المجاورة وضغوط صعوبات الواقع المعاش نتجة ممارسات ينای.

ومن عيوب المسرحية أنها تبدأ الأوضاع الدرامية من ذروتها دون أن يقوم الكاتب ببنائها من الأساس لتتطور تدريجيا [٤٣] كما أننا لا نجد فى المسرحية حوارا بسيطا، دائما نجد أمامنا حوارات معقدة تتناول مشاكل الحياة والموت، باستثناء خالة آباتايلون الحمّار العربى. وقد صيغ الحوار بلغة المشنا التى تتميز بالسمة الطبيعية، لكن رغم هذه اللغة الجميلة المستخدمة فى المسرحية إلا أن ذلك لا يمكن أن يلغى انعدام المصداقية الكامنة فى البنية الفكرية للمسرحية. [٤٤]

وتعالج مسرحية «من أساطير اللد» (١٩٥٨) ثلاثة أحداث من الحياة فى اللد التى كانت بلدة عربية احتلتها القوات اليهودية فى حرب ١٩٤٨، وأعادوا توطينها بمهاجرين يهود ينتمون إلى ثقافات مختلفة.

استخدم شمير مدينة اللد التى كانت مدينة عربية خالصة وجعل منها كوميديا انسانية درامية، وهى بمثابة فيلم توثيقى ملون، شخصياتها لا تصنع التاريخ أنهم اناس عاديون غير مبالين بما يعانيه العالم وما يعانونه هم أنفسهم. [٤٥] اللامبالاة هى التعبير للصادر عنهم.

تدور أحداث المسرحية فى محطة للأتوبيس فى اللد، في ظهر يوم قائظ، على امتداد ساعتين. وأبرز الشخصيات فى المسرحية هو الفتى الأسمر بائع الصبار وهو شخص صامت وكأنه من المنبوذين שתקן כמן הנידחים (ص ١١٦) «لامبالى وعملى» אדיש ומעשי (ص ١١٦) لا يكثر من الكلام אינו מכביר מלים لكنه يثير الشفقة لدى القراء [٤٦] ويجعلهم يتضامنون فى بعض اللحظات مع الانجازات التى تكون من نصيبه «انه ابن اللد الأول الذى ترك الطريق الممهد إلى المدقات

الترابية لكى يعلن عليها الحرب :

בנה הראשון של לוד, אשר ירד מן הכביש הערוך אל משעולי יהעפר.
לקרוא עליהם מלחמה".... כ"חלוץ תייריה, חוקר-חבל שלה. מרחיב

غير أن هذه القصة الصامتة لا تصل إلى أن تكون مسرحية لغياب عناصر الحوار فيها ولولا تلهف شمير لعرضها على خشبة المسرح، واظهار الانفتاح المسرحى تجاهه فى تلك السنوات لما حول هذه القصة إلى مسرحية. (٤٧) فقد ربط شمير بين قصة البقال والحلاق، بالإضافة إلى الجندى الذى يقف فى محطة الأتوبيس وقصة العربى الذى يسكن يافا والذى توجه إلى الجندى الذى يقف فى محطة الأتوبيس وقصة العربى الذي يسكن يافا والذى توجه إلى اللد لأول مرة فى أعقاب حرب ١٩٤٨ لكى يتفقد بيته الذى يملكه فى المدينة، لكى يصنع مسرحية. وقصة العربى هى التى تضفى الطابع الدرامى الإنسانى، حيث يتضح للعربى من خلال حديثه مع سكان البيت، اليهود طبعا، وشاء شمير أن يكونوا من اليهود المهاجرين من العراق أنه سيخسر لو استرد البيت، وهذا محال بالطبع، بسبب الاصلاحات التى سيجريها فيه وبسبب الضرائب، حسب التبريرات التى يسوقها شمير فى المسرحية.

وهنا يبرز فى المسرحية عنصر الحنين إلى الماضى سواء من جانب العربى إلى ماضيه في اللد أو من سكان البيت إلى ماضيهم فى العراق. (٤٨)

أما مسرحية «نهاية العالم» (١٩٥٤)، فهى مكتوبة بلهجات المجموعات العرقية المختلفة فى إسرائيل، حدث تدور أحداث المسرحية فى موشاف (٤٩) «عين هانيجف» فى النقب. وتتناول المشاكل التى منها هذه الأنواع من المستوطنات اليهودية فى المناطق الصحراوية النائية. وهى مسرحية كوميدية قدمتها فرقة أوهيل المسرحية. (٥٠)

ويمكن القول بعد استعراض قسم من أهم مسرحيات شمير أن أبطال هذه المسرحيات هم شبان فى الغالب لهم طاقات تفوق طاقة القارئ فمثلا يبذل شمير

جهدا متزايدا على امتداد مسرحية «لقد مضى فى الحقول» لخلق مسافة من الغربة بين القارئ وبين أعمال البطل. [٥١]

ويعبر فى الصور التى قدمها أزمة الانتقال من الاحساس بالهجر والأهمال إلى احساس الحرية والسلطة. [٥٢]

ومن سمات أبطال مسرحيات شمير أيضا أنهم قريبون من الطبيعة المجال الفسيح والبيئة المحيطة وحتى الجو يكرس نفسه للبطل ويخدمه. فكل أبطال شمير يعيشون حياتهم فى الحقول ويتمثل ذلك فى العلاقة بين أورى بطل «لقد مضى فى الحقول» وبين الجو والطبيعة :

'באיתי איפן לא חשש, בהמשך הדרך, להשפיל לתוך
הואדי, להתכסך שעה רבה בין שיחיו וקוציו, ולטפס.
כנגדו, במדרון צוקים תלול, כשהוא מסתייע משעה לשעה
במשענות ידיו הזריזות. דרדרי הקיץ, אשר הצהיבו כבר
במידה רבה, נכנעו למצעדו, והיו מפנים לו נתיב אגב
קידה. שבושי הסלע אשר היו מרובים ביותר על מרחבי (٥٣)

بهذا الشكل لا خوف، فى مواصلة الطريق، أن ينزل إلى الوادى ويتصارع طويلا مع وهاده وأشواكه ويتسلقه.. حشائش القنطريون الصيفية التى اصفر لونها إلى حد كبير استسلمت لخطاه وكان تخلى له طريقا من خلال انحناءة احترام (ص ٢٤٧). أورى هنا سيد الحقول وابنها فى آن معا، وانه مشكل من قوتها وفى اطارها ويسيطر عليها فى نفس الوقت. [٥٤]

وأهرون فى «تحت الشمس» يعلن [٥٥] بأنه «يعرف كل ثنية أرض، كل قناه كل كوخ صغير وأنه يعرف كل مناطق هذا البلد وأكثر من كل عربى غير نظيف :

הכרתי כל קפל קרקע יותר מכל ערבי לא רחוץ

جو الأرض مغروس فى كيانه بكل تفاصيله، جو الجبال والهضاب حيث يقول :

מפני שאני נולדתי כאן יחד עם אבותי

لأننى ولدت هنا إلى جانب آبائى منذ ثلاثة آلاف سنة. وهنا يريد شمير التأكيد على ارتباط اليهودى بالأرض وانها ملكة منه وله أما الغير، وهم العرب بالطبع فهم لا يعرفون شيئا عن الأرض التى يعيشون فيها وهنا اسقاط مراميه واضحة.

وكذلك يناى فى מלך בשר ודם «ملك من لحم ودم» هو ابن الجليل وليس بن القصر أو القدس :

> יונאי בן הליל ומשתה לא ... בני של יהונן ולא בני של
> ארמון בית החשמונאי ולא בנה של ירושלים, ולא בן ביתו
> של כהנים. ולא בן התרבות ולא בן בושת — אלא בנו
> של גליל. בנו ואחיו של גליל ההרים, המערות הסלעים
> הרוחות והמטר.

اننى ابن الجليل وليس ابن القصر أو القدس. ابن الجليل وسيده، جليل الجبال والمغارات والصخور و الرياح والمطر (ص ٣٠). (٥٦)

والعنصر الثالث أو السمة المميزة لأبطال شمير هو قوة السحر والسيطرة الجنسية إنه جانب بارز فى الكيان المسيطر والآخاذ لبطل شمير المميز. لذلك فان قوة السيطرة الجنسية ترد فى معظم أعمال شمير. ففى شخصيتى الكسندر يناى ودافيد لقوة السيطرة الجنسية مغزى رمزى واسع، فالسيطرة على شلوميت يجسد فى خلاصته سيطرة الشعب على قوة سحر القائد الشاب والابتعاد عن شلوميت يمثل ابتعادا عن الشعب. (٥٧) وكذلك فى مسرحية «لقد مضى فى الحقول» قضية العلاقات بين البطل أورى وميكا. (٥٨)

ناتان شاحم (١٩٢٥ - ١٩٨١):

ولد فى تل أبيب سنة ١٩٢٥، خدم فى البالماخ فى الجبهة المصرية فى حرب سنة ١٩٤٨. ثم التحق بكيبوتس «بيت ألفا» كتب مسرحيات وقصصا للأطفال، يدور

الكثير منها حول حياة الاستيطان فى فلسطين وما تسميه المصادر اليهودية والعبرية بنضال اليهود من أجل الاستقلال. [٥٩] كان عضوا فى مجلس أمناء هيئة الاذاعة الإسرائيلية ثم نائب لرئيسها. ترجمت بعض أعماله إلى اللغة الانجليزية.

* الانتاج المسرحى لشاحم وخصائصه :

من أهم مسرحيات ناتان شاحم הם יגיעו מחר «سيصلون غدا »ספרית פועלים ת"א 1949- אקרא לי סמוקה «سموكا » (١٩٥٠)' וחנן בר חמה يوحانان بارحاما. (١٩٥٢)

وتعتبر مسرحية «سيصلون غدا » من أبرز مسرحياته. ويعتبرها بعض النقاد أول مسرحية إسرائيلية عبثية. [٦٠] قدمتها هفرقة الكامرى المسرحية سنة ١٩٥٠ ثم عرضت مرة أخرى على خشبة المسرح فى سنة ١٩٧٢.

وتعالج هذه المسرحية، على غرار معظم مسرحيات تلك الفترة، حرب سنة ١٩٤٨م وتأثيرها على الإنسان. [٦١] لكن لا يمكن اعتبارها مسرحية واقعية. فقد عرضت شخصية الشباب اليهودى بشكل غير مثالى وانتقدت كذلك شخصية البالماخ. [٦٢]

تدور أحداث المسرحية حول أسيرين عربيين يرسلهما الجنود الإسرائيليون إلى حقل ألغام، لكى تنفجر فيهما الألغام، وبذلك يمهدوا الطريق أمام الجنود الإسرائيليين أو يقللوا من عدد الألغام التى سيخطو عليها هؤلاء. وهى تعكس موقف الإسرائيليين المتحامل ضد العرب وتمثل تقييما ونظرة سلبية إلى العرب الفلسطينين. وقد تدخلت الرقابة الإسرائيلية لتخذف عند عرض المسرحية الجزء الذى يتحدث عن ارسال عربى لجمع الحطب فى المنطقة المزروعة بالألغام لكى يوفر بموته دم جندى إسرائيلى. [٦٣]

تجرى أحداث المسرحية فوق تل يحاصرها «العدو» وشخصياتها مجموعة من الجنود المؤلف ينظر إلى الحرب من داخلها والحرب تعرض على خشبة المسرح دون أية مشكلات أو شخصيات خارجية. [٦٤] مناخ المسرحية يسوده التوتر وهدفها ردود فعل الأفراد فى ظل ضغوط لا تحتمل.

البطلان الرئيسيان فى المسرحية هما ضابطان مسؤولان، شخصيتان متناقضتان،

جونا وآفي. ويبدو أنهما يمثلان انتقاد شاحم للشخصيات الأدبية الأيديولوجية المقولبة في ذلك الوقت. وتنهار واحدة تلو أخرى معتقدات الجمهور الإسرائيلى في المعركة بين الشخصين. [٦٥] جونا هو يهودى من الصابرا ليس له هدف سوى أن يقود رجاله إلى النصر مهما كانت التضحيات، وهذه صورة محببة لدى الناس قصدها المؤلف لكن، شاحم يشير إلى أن الضابط جونا قد يكون جبانا ورجلا بليد الإحساس وقاس [٦٦]. أما الضابط آفي فهو شخص لطيف وذكى، حسبما يصوره شاحم، يهتم بشكل كبير بسلامة رجاله، لكنه ضعيف ومتردد ومفرط في مفهومه النظرى وفاشل كقائد عسكرى.

وتكشف مسرحية «سيصلون غدا» عن المشكلات الأخلاقية كما تبدو من خلال شخصيتى الضابطين. فالحرب فى الخارج، لكن معركتهما الأخلاقية الحامية تطغى على الحرب التى يخوضانها معا، وهى معركة لا تضع حياة الرجال على المحك، بل تضع أيضا مثل الشرف والولاء المعاصره. [٦٧] وتكشف المسرحية أيضا سلوك الجنود فى زمن الحرب ليس بوصفهم أبطالا سينمائيين، بل كشباب عاديين فى ظروف من الضغوط التى لا تحتمل. [٦٨] ففى عام ١٩٤٨ كان الجندى الطلائعى اليهودى فى إسرائيل شخصية بطولية شجاعا ومتعصبا، حسبما صوره الكتاب الإسرائيليين، يعيش على العمل والممارسة وليس من خلال الشعارات التى ضاق بها اليهود ذرعا لأجيال طويلة. [٦٩]

فى وصف المعارك الواقع القاسى يتكشف على أنه واقع عبثى : اللغم يتحول إلى فكرة لموت تعسفى، لا يحتمل أى خطأ من هذا النوع أو ذاك، والجلوس على تلة مزروعة بـ ١٢ لغم تجسده الهوة الكامنة بين الإنسان وبين الغير [٧٠]. ان المسرحية المذكورة تصور وضع مقاتلين يواجهون عالمين رمزيين العالم الخارجى الذى يتمثل فى الالغام المزروعة وخريطة الألغام حرقت وهكذا ينضم إلى الظلام والرعب عدم معرفة ما يجرى فى العالم الخارجى. أما العالم الداخلى فهو أن المقاتلين يعيشون فى غرفة هى جزء من بيت عربى مما يجسد شعور عدم الانتماء [٧١] انه عالم الرعب والقلق وانعدام الفهم المتبادل، جهاز الاتصال المعطل وانعدام الاتصال مع رفاقهم البعيدين.

فى هذا الواقع الذى يسلب الإنسان امكانيـة الانتصار على الموت وعلى العبث يتساوى البشر [٧٢] ازاء الألغام كلهم متساوون كما يقول آفى מעל למוקשים אנחנו איש לעצמו (ص ٢٧) ففى جو الخوف المطلق من الموت يفقد المنطق قوته بينما الجهل بما يجرى هو المسيطر، ولذلك فان عالم المسرحية غير معقول. [٧٣]

الصراع الرئيسى فى المسرحية بين وجهات نظر مختلفة لمشكلة الاختيار ازاء المـوت [٧٤] الصراع الرئيسى حول فلسفة الوجود بين آفى وجونا. يحاول منع خطر للموت، فى حين يرى آفى أن القيمة الأخلاقية تكمن فى الاعتراف بهذا الخوف، آفى هو ممثل فلسفة الوجود انه يؤيد حرية الاختيار والموافقة على العبث، أما جونا فى مقابله، فهو يهرب إلى المؤسسة التى يتبعها إلى القيادة من رعب الاختيار ازاء الموت. جونا هو الذى يختار الاختيار لكل إنسان [٧٥] ويقول لجونا : אל תחליט במקומם لا تقرر بدلا عنهم» (ص ١٩).

جونا يحول الأشخاص البشر إلى هدف، وبذلك يمارس عملا مضادا للوجود من هنا أيضا الصراع بين آفى وبين جونا فيما يتعلق بالأسير العربى الذى يتم ارساله إلى حقل الألغام : جونا وضع العربى فى آخر سلم أولوياته الموضوعية، ولذلك أيد فكرة ارساله إلى حقل الألغام بدل من جندى إسرائيلى، أما آفى فيعتبر الأسير العربى أولا وقبل كل شئ إنسان متساو مع أى إنسان آخر ازاء الموت، ولذلك فانه يعارض التصنيف اللاانسانى من جانب جونا. [٧٦]

جونا لا يهتم بشئ سوى أن ينتصر فى الحرب.

مهمتنا هى أن ننتصر فى الحرب، والمنتصر هو الذى يحدد أخلاقيات الحرب (ص١١).

إن ما يعيب المسرحية هو الأحاديث التى لا جديد فيها والتى تحل محل الحوار الحى الحقيقى خاصة فى المناقشات بين جونا وآفى الأمر الذى لا يسهم فى تطور الحدث ومع هذا فان ناتان شاحم يظهر تقدما ملحوظا فى كتابة المسرحية العبرية. [٧٧]

يجئال موسينزون (١٩١٧ -):

ولد موسينزون فى عين جنانيم فى سنة ١٩١٧ كان عضوا فى كيبوتس نعان من (١٩٣٨ - ١٩٥٠) خدم فى البالماخ وفى منظمات عسكرية يهودية أخرى من ١٩٤ وحتى ١٩٤٩. قضى ست سنوات فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٥٩ - ١٩٦٥) ثم عاد إلى إسرائيل. كتب قصصا ومسرحيات وكتاب مغامرات للأطفال. أول أعماله مجموعة قصص تحت عنوان : אפורים כשק(١٩٤٦).

عرض مسرح «هابيما» فى سنة ١٩٤٩ [٧٨] أولى مسرحياته בערבות הנגב «فى صحارى النقب» [٧٩] تتناول هذه المسرحية مشاكل كثيرة ومختلفة : الحب، الحرب، الكيبوتس، السلطة، الانسحاب أو الانتحار كبديل، شخصية الصابرا، العلاقات بين الآباء والأبناء. ولا تتعمق المسرحية فى المشاكل العالمية لطابع الإنسان مصيره ووجوده ووضع المجتمع. [٨٠]

تدور فكرة المسرحية حول هجوم الجيش المصرى على كيبوتس «هانجفا» ابان حرب سنة ١٩٤٨. كما كتب موسينزون العديد من المسرحيات المحلية. وصدر له، قصص وروايات : מי אמר שהוא שחור«من قال انه أسود» (١٩٤٨) בדרך ליריחו «فى الطريق إلى أريحا» (١٩٥٠) דרך גבר (١٩٥٣) יהודה איש קריות (١٩٦٣). والمسرحيات תמר אשת איר «تامار ايشت اير» (١٩٤٧) אם יש צדק «إذا كانت هناك عدالة» (١٩٥١) و«كازبلان» Casablan وهى مسرحية موسيقية باللغة الانجليزية (١٩٥٨)، שמשון «شمشون» (١٩٦٨). [٨١]

على أن أهم مسرحيات موسينزون هى «فى صحارى النقب»، وتجرى أحداثها فى كيبوتس «هانجفا» قد طرحت المسرحية الكثير من المشكلات التى كانت سائدة فى إسرائيل فى ذلك الوقت. وهى تتحدث عن جماعة فى كيبوتس «هانجفا» الذى يحاصره المصريون حصارا من المستحيل الصمود فى مواجهته. فالوضع لا يحتمل والبديل الوحيد هو التراجع ويبرز صراع بين مجموعتين، الأول منهما تدعو إلى الرد

والقتال حتى لو وصل الأمر إلى الفناء التام والثانية تدعو إلى تقييم موضوعي للحالة، وبالتالي الانسحاب مادام الانسحاب ممكنا. شباب الكيبوتس يريد البقاء والقتال، لأنهم، يصفهم المؤلف، مفعمون بالكبرياء ولا يخافون. وتنتهي المسرحية بموت أحد الشباب، ومن ثم المصالحة بين الفريقين المتخاصمين.

إن المشاكل التي تناولتها المسرحية بقيت أسيرة المجال المحلي، وضغط الظروف لا يمكن أن يرمز إلى ضغوط تتعلق بالوجود خارج ضغوط معارك سنة (١٩٤٨)(٨٢). وتبرز هذه الحقيقة على امتداد المسرحية كلها خاصة إذا قارنا مقدمة المشهد الثاني في الفصل الثاني من المسرحية بمقدمة الفصل الثاني من مسرحية تشيكوف (٨٣) «بستان الكرز»، نجد أن هناك تشابها بين المقدمتين. فكلاهما تدور في الهواء الطلق على خلفية الخراب. وفي كلتيهما شخصية تغني وأخرى تنتقد تزييفها الكلامي. وفي كلتيهما شخصيات متحابة لا تحقق حبها شوش وتسفي في مسرحية موسينزون ويفيحدوف ودونيشا في مسرحية تشيكوف. ويسود في كلتيهما جو غنائي كئيب. (٨٤)

تطرح مسرحية موسينزون «في صحاري النقب» واقع حياة في ظروف معينة، ولا يربط الأحداث في المسرحية خيط واحد في حبكة لا تتطور إلى العمق، والوحدة النسبية الموجودة بين هذه الأحداث تتحقق لكونها مرتبطة بحبكة خارجية واحدة هي المعارك حول وادي يوناف وبإطار واحد هو اطار كيبوتس هانجفا. وخارج هذه الأطر العامة والخارجية لا تنبثق الأحداث من بعضا البعض وليست مرتبطة بشكل مباشر بطابع الشخصيات وبشبكة العلاقات بينها، بل إنها بمثابة صفحات اضافية في ألبوم الحرب، جوانب أخرى لواقع محلي وزماني. (٨٥)

كما أن انعدام الترابط في العلاقات بين الشخصيات يؤدي إلى وجود شخصيات ثانوية كثيرة في المسرحية لا تضيف شيئا للحبكة. مثل موشيه نائب أبراهام، البطل الرئيسي في المسرحية، والصحفي والجنديين وكذلك روت وبنيامين لا تربطهما حبكة

المسرحية سوى علاقة هامشية فقط. فقد أصيب بنيامين اصابة خطيرة ووقع الاختيار على دانى لكى ينقله إلى المستشفى، مما يؤدى إلى مقتله فى محاولته اختراق الحصار المضروب على الكيبوتس وأصبح دانى هو الضحية المأساوية للحبكة الداخلية وبنيامين ليس سوى ذريعة درامية. [٨٦] وحتى الشخصيات الرئيسية مرتبطة ببعضها البعض بشكل خارجى فقط. ابراهام وايتمار يعرضان على أنهما البطل والخصم، وبينهما دان وحاليا وهما مثل روميو وجوليت يحبان بعضهما رغم خصومة والديهما. [٨٧]

بيد أن موسينزون لا يطور علاقات العداء بين الوالدين فى اطار واحد مع علاقات الحب وبين دان بن ابراهام وبين جاليا، هذا أولا، أما ثانيا، المواجهة بين ابراهام وايتمار وكذلك حب دان وجاليا ليست سوى عمليات ترقيع فى المسرحية ولا تمثل أحداثا درامية. [٨٨]

تتمحور الحبكة الخارجية للمسرحية فى المعركة حول وادى يوئاب وتحظى بتطور درامى عندما يشتد الحصار على المزرعة، ففى البداية حقل الألغام فى مزرعة الخضراوات (ص ١٥ من المسرحية) ثم بعد ذلك حقل المحاصيل الذى تشتعل فيه النيران كمنطقة مشاع بين الخطوط العسكرية (ص ٢٤). ثم يأتى بعد ذلك الحصار :סוגרים עלינו מצפון נתקו אתדרך העפר يغلقون علينا الطريق من الشمال، قطعوا الطريق الترابى» (ص ٢٩) ثم التساؤل بعد ذلك عن كل ما يجرى נכון שאנחנו מוקפים أصحيح أننا مطوقون (ص ٣٤) وفى النهاية الخبر الذى يسرد بشأن الهجوم المتوقع فى صباح اليوم التالى (ص ١٢٥).

أما الحبكة الداخلية فلا تتطور بشكل حقيقى بسبب العرضية وانعدام الترابط وعدم وجود خط تطور متساوق بين الأحداث المختلفة [٨٩] حيث لا تتضمن المسرحية أية حبكة داخلية حقيقية. فالمواجهات بين أبراهام وايتمار تدور حول مسألة الانسحاب أو عدم الانسحاب، وهذا حدث خارجى يفرض أوضاعا على الشخصيات

الداخلية. والشخصيات التى تدخل إلى خشبة المسرح ليست سوى شخصيات تقدم تقارير عن الوضع فى الخارج. (٩٠) أى أن كل الشخصيات فى المسرحية ليست سوى شهود على وضع خارجى بعيد عنها.

ويستخدم موسينزون الحبكة الخارجية لحل مصطنع لمشكلة ربط الأحداث الداخلية فعندما نتوقع حدوث تطور درامى حقيقى، يأتى خبر مقتل مويشا جروس مما يؤدى إلى تحويل الحوار إلى مسار جديد تماما، ثم سماع انفجار ضخم يؤدى إلى صرف الانظار إلى هذا الحدث كما يريد المؤلف. (٩١)

أبطال المسرحية هم الأطفال، ففى بداية المسرحية يتحدث دان عن كيف يتم نقلهم خارج الكيبوتس المحاصر (٩٢). طبعا اقحام موضوع الأطفال هنا له دلالته لاضفاء طابع المأساة وكونه عنصرا يثير العطف والشفقة. بدليل أن الأطفال لا يظهرون فى الحبكة ولا يقررون أى شئ مصيرى بالنسبة للشخصيات الرئيسية. كما أن شخصية جاليا لا نعرف عنها شئا سوى اشارة واحدة على لسان الشخص الذى يستخدم جهاز اللاسلكى :

אלא זה של משיחת מכחול נוספת על ססגוניות ההווי: " גליה ?! היא באלחוט? לפני שנה היתה עוד 'פספוסית' והתהלכה מתחת לשולחנות"
עמ' 19

جاليا؟ جاليا على جهاز اللاسلكى؟ قبل سنة كانت طفلة صغيرة، كانت تمشى تحت المناضد (ص ١٩). كما أن الحديث المسهب عن معركة اللطرون، وهى احدى معارك حرب ١٩٤٨ (ص ٤٨ – ٤٩) يتعلق بالحبكة الخارجية فقط. وحديث ايتمار عن البقرات التى تحتضر وهى تحترق فى مونولوج انفعالى لايشكل منطلق لمواجهة مأساوية: איתמר:.... אני רוצה לדעת מדוע לא הוציאו את הפרות מהמשק?"
(עמ' 41)

أريد أن أعرف لماذا لم يخرجوا البقرات من المستوطنة» (ص ٤١)

وحتى النقاش حول الاختيار الصعب بين الانسحاب وبين البقاء كعمل انتحاري ليس سوى نقاش محلى فنى لأن القرار قد اتخذ ولا يمكن تغيير أى شئ، وفيما عدا ذلك ليست هناك مشاكل فكرية أخلاقية. (٩٣) فابراهام يعتقد أن البقاء فى الكيبوتس معناه انقاذ النقب، أما ايتمار فيعتقد أن الانسحاب سيضمن اعادة بناء الكيبوتس بشكل فعلى فى المستقبل. «وحتى إذا اعتبرنا قرار ابراهام بمثابة الملحمة العصرية لمسادا (٩٤) فانه يتوجب علينا أن نعترف أن هذه المشكلة لا تحظى بأية معالجة تحليلية. (٩٥) ذلك أن موسينزون يضفى على الأمور طابعا مأساويا ويقول :הגורל נפל ונפל הפור لقد تحد المصير وقضى الأمر (ص ٩٦). لكن هذا يتعلق بشئ فنى وهو موضوع الانسحاب الذى تم الحسم فيه بواسطة التصويت الديمقراطى بين أعضاء الكيبوتس. (٩٦)

وابراهام يسمى قضية اصابة بنيامين «مصير مأساوى» (ص ٦٤) فى حين أن بنيامين لم يكن ابدا بطلا مأساويا. فالاصابات هى أبسط الأمور الطبيعية فى حالة الحرب والحصار العسكرى.

إن موسينزون يرفع التاريخ اليهودى فى هذه المسرحية إلى الدرجة الأسطورية، ويجسد القدر فى صورة إنسان، واليهودى حسبما يريد المؤلف، مستعد لمواجهة القدر وكفيل به.

إن مسرحية فى صحارى النقب، هى مسرحية واقعية فالحقيقة حتى نهاية المسرحية هى الحقيقة فى بدايتها، حقيقة واقع حربى وشخصيات مدعوة إلى أن تقاتل وأن تضحى (٩٧) ولا يفوته هنا أن يغمز من قناة العرب فيصفهم بالهروب فى حين يعمد المقاتلون اليهود فى مواجهة أصعب الظروف التى تفوق طاقة الإنسان حسب وصفه.

ويرى بعض النقاد أن هذه المسرحية هى أكثر قومية من مسرحية موشيه شمير «لقد مضى فى الحقول» فمشكلاتها تتعلق بصورة أوضح بظروف ذلك الوقت

والموضوع الرئيسى بها هو الصراع القومى من أجل الحرية ووهو صراع ينطوى على تناقضات بين الشجاعة والجبن والاعتدال والعدوانية، الحب والكراهية، الشباب والنضوج. لكنها تعرضت للنقد أيضا بسبب طابعها الشمولى». (٩٨)

وقد ترجمت هذه المسرحية إلى اللغة الانجليزية وعرضت فى نيويورك، وهى أول مسرحية إسرائيلية تعرض على مسارح برودواى. (٩٩)

نسيم ألونى:

يعتبر نسيم ألونى، كما يرى بعض النقاد، أول كاتب مسرحى إسرائيل يحظى باعتراف دولى (١٠٠) وكانت مسرحياته مهمة جدا فى الدراما العبرية، بسبب خصائصها الدرامية والفكرية. فقد وجد ألونى دافعا قويا ورمزا مهما ليعبر عنه، وهو دافع الإنسان كحيوان سياسى يعانى من صنوف القسوة المختلفة، فى مسرحيته «الملك أقسى الجميع» (١٩٥٣). أما الرمز الذى استخدمه فهو الملك كما هو الأمر فى العديد من مسرحياته اللاحقة. وقد تأثر ألونى ببريخت وغيره من الكتاب الأوربيين، لأنه قضى سنوات عديدة من عمله المسرحى فى فرنسا ساعدته على أن يدخل فى المسرح العبرى بعض الاتجاهات التى كانت سائدة فى المسرح الغربى. (١٠١)

ومسرحية ألونى אכזר מכל מלך «الملك أقسى الجميع» هى مسرحية تقليدية من ناحية بنيتها إلى حد بعيد. وهى مكونة من ثلاثة فصول وتستخدم الكورس لاعطاء خلفية تاريخية للمسرحية كما تستخدم اللغة الشعرية الأقرب إلى لغة الحوار. (١٠٢)

ويتميز ألونى ككاتب مسرحى بموهبة التلاعب باللغة وجعلها مثيرة ومليئة بالصور الحية. وتصنف المسرحية ضمن نمط المسرحيات المستمدة من العهد القديم، حيث تستوحى موضوع الصراع بين رحبعام ملك يهودا (سفر الملوك الأول ١١ : ٤٣) وبين يربعام ملك يسرائيل (سفر الملوك الأول ١١ : ٢٨) وتنتهى المسرحية بموت أم يربعام تسروعا (١٠٣). وقد اختلف النقاد حول ماهية هذه المسرحية هل هى

تراجيدية أم أن بعض شخصياتها لها سمات البطل التراجيدى لكن التراجيديا عادة تنتهى بموت البطل، على عكس هذه المسرحية التى ماتت فى نهايتها أم البطل لا البطل.(١٠٤)

ويمكن مقارنة مسرحية «الملك - أقسى الجميع» بما فيها من مفاهيم ومن حيث الشكل وطريقة المعالجة بأسلوب شيكسبير فى مسرحياته التاريخية وبمسرحيات أخرى مثل مسرحية روبرت بوات Aman for all Sasons ومسرحية صموئيل. بيكيت(١٠٥) Anouilh وحتى مسرحية اليوت(١٠٦) Murder in the Cathebral(١٠٧).

استقى نسيم ألونى موضوع مسرحية «الملك أقسى الجميع» من أسطورة قديمة قصة رحعبام ويربعام وأعطاها مغزى عصرى، ويرتب أحداث القصة كما وردت فى العهد القديم بشكل مقابلات للأحداث السياسية المعاصرة.

بطل المسرحية يربعام بن نباط، قضى سنوات منفيا فى مصر بسبب تمرده، ثم عاد إلى بلده وهو مدرك أن الوضع الاجتماعى سئ ويجب تغييره، لكنه تخبط فى مسألة ما إذا كانت الحرب أو الحرب الأهلية يمكن أن تودى إلى تغيير الوضع، وهى بمقدورها ذلك. ألونى ينظر إلى المعركة السياسية فى إسرائيل فى بداية الخمسينيات نظرة اشتراكية. (١٠٨) حيث يظهر يربعام فى المسرحية كممثل لشباب السنوات الأولى من الخمسينيات، الشباب الذى أنهكته الحرب، ويدخل فى مواجهة مع أمه تسروعا. (١٠٩) التى تمثل التعصب الدينى ومع رحعبام الذى يمثل الذرائعية السياسية، ويدير ظهره لمبادئ أخلاقية، فهو يجسد المكر والخداع وحكمة الانتظار «بصفته ممثل لنظرية الحكم لدى شعب صغير يعيش بين أعداء كبار وأقوياء. (١١٠) وتجرى أحداث القصة المستمدة من العهد القديم فى الفترة التى تلت وفاة الملك سليمان. (١١١)

وفى مقابل رحعبام يمثل يربعام الأخلاقية المطلقة وعدم التخلى عن المبدأ لصالح الذرائعية، انه يمثل توق وأمل المؤلف وجيله (١١٢). فالمؤلف يتطلع إلى الأحداث

التاريخية التى تجرى خارج إسرائيل، ويثور ضد النظرية اليهودية القديمة «هوذا شعب يسكن لوحده» شعب يعيش بمفرده (١١٣) فالمؤلف غربى التفكير وقد عاش فى مصر عشر سنوات وامتص ثقافتها وكيّف نفسه مع نمط التفكير المصرى، وخاصة إنه يدعو إلى السلام، يربعام معارض للحرب لا عنفى (١١٤).

ألون يصور دولة إسرائيل فى المسرحية كمكان حل عليه لعنة الحرب :

ארץ יש אל היא ארץ אנשים האוחזים בחרב והולכים למלחמה.

أرض إسرائيل هى بلد اناس يشهرون السيوف ويسيرون إلى احرب. ويطرح الكاتب الحروب فى المسرحية بصيغة دافع التضحية بالنفس :

"לקחת את העם הזה, גברים נושמים, חיים וצוחקים, ולעוקדם, ולשלחם אל המזבח, קורבן עולה לאל הצדק, לאל מסתיר פנים... אך בין קירות הבית יקללו את שמי האימהות אשר בניהן נפלו במלחמה, הנשים אשר בעליהן לוקחו."

ألونى ينتقد واقع الحرب فالحروب لا نهاية لها.

"אתם נופלים היום למען חלומות טובים ?". למלחמות אין קץ: מהפכה מורדת במהפכה, חלום מורד בחלום, לוחמי האתמול ישמשו מטרה התקפה ללוחמי המחר. לשם מה כל זאת ? "

الثورة تتمرد على الثورة، مقاتلوا الامس سيكونون هدفا لهجوم مقاتلى الغد ... من أجل ماذا كل هذا ؟

أما يربعام الذى يمقت الحروب فيرفض تاج الملكة وهالة السلطة إذا كان ثمنها موت مقاتلين ونحيب أمهات انه يحاول منع الحرب التى تخلق الشعور بالعبث واللامعقول (١١٥) وهو الشعور المسيطر فى المسرحية، ويبدو أن كل الاعتبارات السياسية والأخلاقية تسقط فى نهاية الأمر فى شبكتها. وفى نهاية المسرحية تردد

جوقة الشعب دعوة السلام إلى يربعام نفسه، ويربعام يعترف بأن مذبحا داميا قد أقيم فعلا وليس لديه من طريق آخر سوى استمرار فى التضحية. (١١٦)

وفى نهاية المسرحية يقول : אל אכזר מאוד ושליחו אכזר

ألونى يدعو إلى مساواة اجتماعية ويناضل ضد الاستغلال الرأسمالى، رحعبام وشلومو بصوران كحاكمين مستغلين يرسلون الآف المدنيين لكى يغرسوا من أجلهما الشجر فى لبنان، لكى يبنوا قصورا فخمة، ويمثل يربعام رجال التقدم الاجتماعى والثقافى الذين ظهروا بين الشباب فى إسرائيل فى السنوات الأولى من الخمسينيات. (١١٧)

تدور هذه المسرحية حول قسوة الحياة وقسوة التاريخ (١١٨) وتطرح وجهتى نظر سياسيتين متعارضتين وجهة نظر رحعبام ووجهة نظر يربعام هو الإنسان المتمرد البطل وجودى، على غرار أورستوس فى مسرحية «الذباب» لسارتر ويصل تردده فى اختياره الوجودى إلى حد العمل الحاسم وهو الاندفاع إلى العبث وقبوله فى نهاية المسرحية «ورحعبام يماثل ايجبستوس فى مسرحية «الذباب» أيضا، بطل معادى للوجود، ثم يجرى وراء الملذات ينظر إلى الجمهور وكأنه نمل، نظرة معادية للوجود. (١١٩)

وتنتهى المسرحية ببقاء رحبعام على عرشه قويا وربما أقوى من أى وقت مضى. وتنتهى كذلك فى النقطة التى انطلق منها يربعام لتحقيق ذاته ويجد حلا فى بالنهاية عن طريق اختيار الثورة. (١٢٠)

غير أن حبكة المسرحية ليست مترابطة، فإلى جانب يربعام، تكتشف رحبعام كبطل مأساوى باعتباره المضطهد والذليل من يعين أبناء الملك وعزلته الرهيبة فى القصر. وإن كانت المسرحية تحافظ على وحدة الزمن، حيث تجرى أحداث المسرحية فى فترة يوم واحد، لكننا نلمس إلى جانب ذلك انعادم وحدة المكان حيث نرى مشاهد فى بيت يربعام وفى قصر رحبعام. (١٢١)

وتظهر المرأة فى المسرحية على أنها القوة الدافعة للرجال، والرجال يمثلون قوة الحكمة. فتسروعا تدفع يربعام إلى الثورة، ومعخا تدفع يربعام للهروب معها، كما تضغط على رحبعام للانتقام من تسروعا ويكون الانتصار فى النهاية للغرائز على الحكمة انتصار العبث على العقل والحكمة. (١٢٢)

عاموس كينان:

إن النقاد الإسرائيليون لا يعتبرون عاموس كينان كاتبا مسرحيات رغم انتاجه المسرحى الغزير والذى عرض فى إسرائيل وخارجها، ويصنفونه على أنه كاتب فى الأمور الاجتماعية والسياسية، ولا يعترفون مطلقا بالنوعية الدرامية لمسرحياته حيث يعتقد النقاد الإسرائيليون أن الأمور السياسية لا يمكن للكاتب المسرحى أن يعالجها بشكل مباشر. (١٢٣)

ومع ذلك فان عاموس كينان له ما يساهم به للدراما الإسرائيلية سواء بالدمج الناجح بين الشكل والمضمون أو بالمزج المتساوى والعضوى بين السريالية (١٢٤) العبثية والنقد السياسى الصريح، وهذا النقد هو عنصر فعال لكونه لا يختفى وراء مظاهر جمالية معقدة أكثر من اللازم. (١٢٥)

وأول مسرحيات عاموس كينان هى مسرحية האריה «الأسد» (١٩٥٦) وقد عرضت هذه المسرحية فى أوربا وأمريكا، ويعتبرها «مارتين أسلين» الناقد المشهور للمسرح الحديث، نموذجا بارزا لمسرح العبث الذى تطور فى فرنسا فى الخمسينيات. (١٢٦)

مسرحيات أخرى منها הבאלון البالون وقد عرضت فى المانيا وفى الولايات المتحدة הרכבת האחרונה «القطار الأخير» אולי רעידת אדמה ربما زلزال חברים מספרים על ישו أصدقاء يتحدثون عن يشوع כי עודיני מאמין בכך لأننى مازلت أومن بذلك وكذلك مسرحية הדינוזאורים «الديناصورات» التى لم تعرض مطلقا على خشبة المسرح.

وفى كل مسرحيات كينان هناك لقاء بين الحلم والواقع، وهذا اللقاء هو مضمون وشكل المسرحية. فالحلم يعرض فى المسرحية كحلم حقيقى (مثل شخصية الحلم فى مسرحية لأننى مازلت أؤمن بذلك)، أو عن طريق شخصية معينة (مثل المرأة فى مسرحية האריה «الأسد») أو عن طريق شخصية أسطورية (الملوك فى «ربما زلزال»)، أو يشوع فى مسرحية «أصدقاء يتحدثون عن يشوع». والحلم يرمز دائما إلى مغزى مزدوج : (١٢٧) «الحلم الصهيونى الذى «يبقينا هنا والحلم الوجودى الذى يبقينا أحياء على وجه الأرض» وفى مقابل الحلم المزدوج تطرح مسرحيات كينان الواقع - الوجودى والسياسى، عن طريق شخصية أو عن طريق مجموعة شخصيات وكذلك بواسطة الفراغ والأدوات التى تحيط بالشخصية. الأمر الذى يؤدى أيضا بالطبع إلى صورة درامية معينة ألا وهى الصورة السريانية، الصورة المتعلقة بالحلم. (١٢٨)

ومع أن كينان يمزج الحلم بالواقع ويحول الحلم إلى واقع والواقع إلى حلم، مما يستوجب ذهابه إلى ما وراء الزمن، إلى عالم شخصيات أحلامية إلى اللاوعى، فهو ليس كاتبا مسرحيا سرياليا، بل انه يكتب مسرحيات محسوبة ومعدة جيدا. ذلك أن معالجة الأمور السياسية فى هذا الاطار تستوجب توجيه انتقادات، ووفقا لذلك فهو يعطى لكل رمز وجودى المغزى السياسى، ولكل رمز سياسى المغزى الوجودى وانتهاج الأسلوب الذى يتم فيه اللقاء بين الحلم والواقع. (١٢٩)

على أن أهم مسرحيات كينان التى سنعالجها هنا هى مسرحية האריה «الأسد»، وهى تتكون من فصل واحد وست مشاهد. والشخصيات الوحيدة فى المسرحية هى الطفل والمرأة والسائق. وتغير هذه الشخصيات هويتها من حين لآخر وتعمل فى غرفة واحدة. يمتزج فى المسرحية الحلم والواقع، حسب نهج كينان، والحلم هنا : الصهيونية والواقع : دولة إسرائيل، المرأة والسائق. ولذلك فان ما يربط بين الصور الست هو قانون تداعى الأفكار والخواطر السياسية بشكل خاص لدى الكاتب المسرحى. (١٣٠)

الطفل هو الزعيم وأيضا بائع الأحذية. والمرأة هى أيضا الأم. ورغم كثرة المشاهد والشخصيات المتداخلة فى بعضها ينجح كينان فى خلق ترابط فى مسرحيته [١٣١] بفضل عدة عناصر منها :

(أ) قصر المسرحية.

(ب) الإطار المادى الموحد، أى حقيقة أن الغرفة، رغم وظائفها المختلفة هى دائما نفس الغرفة.

(جـ) المغزى السياسى الوجودى الذى يكسب الكثرة الخارجية وحدة داخلية ذات مغزى واحد.

(د) دائرية المسرحية، أى انتهائها بالشكل الذى بدأت به مع قلب الأدوار فقط.

هناك مجالان مترابطان يعملان فى المسرحية : المجال السياسى والمجال الوجودى العبثى. ففى المجال السياسى مغزى المسرحية هو تشريح زعيم صهيونى أو تشريح تحقيق الحلم الصهيونى. [١٣٢] كينيان يقدم بالشكل العام جدا شخصية بن جوريون كشخصية طفولية تقيم علاقات أودبية مع أمه الروحية - الصهيونية. ويقدم الكاتب الصهيونية كإيديولوجية مفروضة على الفرد فى هذا المجال - الغرفة الواحدة التى يجرى فيها الحدث هى دولة إسرائيل. وبناء على ذلك فان كل الديكورات المختلفة التى تزين الغرفة المذكورة وتشكلها تعرض جوهر الفرقة من الناحية الرمزية. عندما تتحول الغرفة إلى محل لبيع الأحذية، ترمز إلى الدولة إلى مكان للقيم وعندما تتحول الغرفة إلى غرفة للمرأة أو غرفة للأطفال فانها ترمز إلى اللعب الطفولية بأوهام وقيم وبناء ورؤيا. [١٣٣]

يقدم الكاتب فى المشهد الأول من المسرحية، الزعيم والايديولوجية الصهيونية هنا يمثل الزعيم - بن جوريون - الشعب كله. والأم التى تطعم ابنها بالقوة ترمز من الناحية السياسية إلى فرض الإيديولوجية الصهيونية بالقوة. كذلك لعب الطفل :

القطار الكهربائى والمكعبات هى أدوات رمزية. حيث تمثل المكعبات لاحقـ ببيت «البيت من مكعبات» والقطار الكهرباء ليس سوى صدى مبكر للهاجس التكنولوجى المادى المتطور (١٣٤). والطفل الذى يبنى بيتا من المكعبات يفهم على الفور كزعيم يبنى البلد لكن البناء غير راسخ وغير مبنى على أساس متين وحقيقى، كأى بناء من المكعبات من شأنه أن ينهار على أثر رفسة بسيطة. (١٣٥)

والأم فى المسرحية تعد الطفل بأنه إذا أكل جيدا سيكبر وسيصبح طويل القامة. وفى السطور الأولى من المسرحية يبدأ كينان فى معالجة مرضى أسطورة البطولة والنزعة العسكرية. وهو يهاجم هذا المرض على امتداد المسرحية. ويطرح الكاتب مضمون الايديولوجية الصهيونية على أنه قصة مختلفة، كذبة للأطفال. لكن هذه قصة خيالية مؤثرة (١٣٦) : لأن الطفل يتماثل مع قصص الغابة ويعلن «أنا أريد كما الأسد» ومن هنا المتصرف المثير للسخرية من جانب الطفل كأسد وتماثله مع أسطورة البطولة هو نتيجة مباشرة للأسطورة الصهيونية.

فى المشهد الأول من المسرحية يهاجم الكاتب بلا هوادة، الأسطورة الصهيونية وتأثيرها فى تشكيل شخصية الشعب والدولة. وفي المشهد الثانى تظهر شخصيتا الزعيم والشعب – الطفل والسائق. وليس هذا تفسيرا رمزيا ومفروضا. فكينان نفسه يكتب فى بداية المشهد : «السائق يدخل ويؤدى التحية» نظرة الشعب إلى زعيمه ونظرة الزعيم إلى شعبه واضحة للغاية، «السائق يركب الطفل على ظهره حول الغرفة» والزعيم بن جوريون،، يحرص على تنمية القوة : الطفل (مخاطبا السائق) : يداك ترتعشان قليلا اليوم السائق : «لا، لا شئ». (١٣٧)

والديكور المستخدمة ديكور حربى – الحدث يجرى فى القيادة التى ترمز إلى الدولة. الواقع الحربى يقدم هنا كلعبة طفولية (١٣٨) ومع هذا يسارع كينان إلى معالجة دافع البناء لدى الزعيم. الطفل يعيش فى واقع تحدث فيه ثغرات فى الجدران. و«الفئران. تجول بين الثغرات» هذا هو الواقع السياسى المخيف، الذى

يعيش فيه [١٣٩]. وفى هذا الواقع يتوجب على الزعيم أن يبنى، أن يبنى ويبنى :

«الطفل : كم جدار بنيتم اليوم؟

السائق : ستة وثلاثين

الطفل : أتريد أن تقول لى أن هذا كل ما استطعتم بنا» اليوم؟» [١٤٠]

الكاتب يقدم بن جوريون هنا كزعيم يطلب المستحيل ويجعل الحياة فى الدولة مستحيلة ويتضح فى المشهد الثانى أن الزعيم يجب أن يحافظ على متانة الجدران. الزعيم يقدم هنا كمن يعمل فى اطفاء حرائق وليس فى معالجة جذرية للمشاكل. وإذا كان المشهد الأول قد قدم الحلم الصهيونى فالمشهد الثانى يقدم الشكل الذى يعرض فيه الحلم. ويقدم هذا المشهد مقطعا غنائيا سوداويا لا يشتمل على أى عبث أو كوميديا. الطفل يعبر عن هذا المقطع عن صورة عالم مثالية تمس شغاف القلب. صورة حب، غروب وردى وسكون. ليست هذه صورة الصهيونية، بل صورة مثالية : [١٤١]

ويصوت لين وشاعرى عندما ينتهى هذا الكابوس، عندما لا يعشعش الرعب فى القلوب وعندما تهدأ الكراهية، ويحل محلها الأسى الرقيق، عندما لا نعد نحلم فى الليل عن الموت المفاجئ، بل عن شؤون حياتية جارية مثل ايجار الشقة الذى يجب أن ندفعه، عندما يتسلق الغروب الوردى على كتف النهار المتعب - عندها سنخرج معا إلى الحقل فى الأمسيات ومع حلول الشفق. أنت تسندين رأسك على كتفى وأنا أداعب شعرك الطويل والذهبى. فمك يصبح صغيرا أو رقيقا مثل الكرز وأن تتفوهين من خلاله بحماقات لذيذة، فجأة تقولين، هل ترى شيئا فى الأفق؟ وأنا أقفز من مكانى فجأة، أنظر حولى وأقول : لا يا جميلتى، اننى لا أرى شيئا. وأنت تضحكين وتقولين : هذا عجيب، مدهش، اننى أيضا لا أرى شيئا، أى شئ. نحن فقط هنا وحولنا لا شئ ! لا شئ! وأطبع قبلة على فمك وأضحك ضحكة همجية وهادئة. النص العبرى :

*(בקול רך, פיוטי) פעם, כשכל הסיוט הזה יחלוף, כאשר בלב לא תקנן
האימה, כאשר השינאה תשקוט ובמקומה יבוא העצב הרך, כאשר לא נחלום עוד

בלילה על מוות פתאום כי אם על עניינים פשוטים וטיפשיים כמו שכר הדירה שצריך
לשלם, כאשר השקיעות הוורודות תספסנה על כתף היום העייף — או אז נצא פעם יחד
לשדה, בין הערביים. את תשעיני את ראשך על כתפי, ואני אלטף את שערך הארוך
הזהוב. פיך יהיה קטן וחמוד, כמו דובדבן, ואת תדברי בו המון שטויות נחמדות.
פתאום תגידי: הסתכל, אתה רואה שם משהו באופק? ואני אירתע ממקומי לפתע, אביט
סביב. ואומר: לא, יפתי, איני רואה כלום. ואת תצחקי ותגידי: זה כל כך נפלא, גם
אני איני רואה כלום! כלום! רק אנחנו כאן, ובסביב אין כלום! כלום! ואני אדביק
נשיקה על פיך ואצחק צחוק פראי ושקט.*

فى المشـهد الثـالث تقدم دولة إسرائيل كحانوت لبيع القيم. الطفل يدخل إلى الحانوت الذى لا يملكه، بينما فى يده صرة مفاتيح. ويقف وراء المنضد فى مدخل الحانوت بعد أن يتيقن من عدم وجود أحد فى الحانوت، يبدأ فى بيع ما فى المحل. «والرمز السياسى واضح : السيطرة على الحانوت تماثل الشكل الذى يفهم به كينان حقنا المطلق فى البلاد». (١٤٢) الواقع الذى أضفى عليه طابع التجارة وأدى بشكل تجارى الذى يبيع فيه الزعيم الصهيونية، هو استمرار لفهم تحقيق الحلم الصهيونى. لكن بدلا من علاقات الحب بين الزعيم وبين الصهيونية، تقوم بينهما علاقات مادية : الصهيونية تماثل هنا اليهودية الدولية التى أصبحت هدفا لاستغلال مادى من جانب زعيم الدولة. ونظرة الزعيم تجاه المرأة – ذلك الخليط من التبعية والحب – تمثل، بناء على ذلك علاقات التبعية بين الدولة وبين اليهودية الدولية علاقات التجارة والبيع تمثل التبعية المادية، بكل ما يعنيه هذا. (١٤٣)

وفى المشهد الرابع تقدم شخصية هزلية جدا للزعيم، النبى الزعيم المخلص، الزعيم رجل الرؤيا. نبوة الطفل يتكشف أنها كذب. انه يحدث السائق عن انكشاف

الهى، لم يحدث أبدا من قبل.

اذهب وقل لهم، ان الوقت قد حان والمهمة القومية تؤدى إلى مواجهة هزلية مع يونا فى نينوى. (١٤٤) النبؤة القومية هنا هى جنون طفولى يجب على الشعب أن يدفع ثمنه.

إن النبوة والرسالة المسيحانية هى النقطة التى يتحول فيها الزعيم إلى أسد فى ذروته، وهذه هى الوحدة المخيفة بين القومية المسيحانية المتطرفة وبين الروح العسكرية، وهذه الوحدة معناها الدم. (١٤٥)

ثم يتمرد جيل الشباب على الزعيم، ويحذر كينان من أن النزعة الشوفينية المسيحانية تقود أما للتمرد أو السقوط : السائق يرفع يده ويضرب الطفل بكل قوته. التمرد هو التحول الذى يتبعه التعرف على الذات. السائق يلقى مونولوجا غنائيا سوداويا :

איזה חיים מחורבנים, הייתי נוסע מכאן , לא איכפת לי לאן אולי לאלסקה אולי לאוסטרליה

أية حياة فاسدة. كنت سأسافر غدا. لا يهمنى إلى أين. ربما إلى ألاسكا ربما إلى استراليا. معرفة الذات إذا هى نتيجة انسحاب السائق وافتراقه عن الطفل. (١٤٦)

فى المشهد الخامس يظهر واقع الحلم. الواقع يثأر لنفسه من الحلم. الذى وعد ولم يف : السائق يقتحم بيت المرأة كلص «ويستولى على كل ما تمتلكه. يأخذ اللص بالقوة كل الأشياء التى حصلت عليها الصهيونية من دولة إسرائيل. السائق يصادر كل التاريخ الإسرائيلى كل ماضيه القومى. (١٤٧) ثم يغتصب السائق المرأة، جيل المحاربين يغتصب الصهيونية ويوجعها انتقاما من خيبة الأمل. ومما يدهش له أن الصهيونية تكرس نفسها لن يعذبها وتتقبل الألم بحب، لأن السادية الماسوشية، كما يظهرها كينان هى جزء لا يتجزأ من المفهوم الصهيونى. (١٤٨)

أما ما بقى فى المشهد السادس والأخير من مسرحية «الأسد» لكينان، فهو فيما عدا ورقة اليأس، ورقة النزعة العسكرية : الطفل الزعيم، المذهول من هجرة السائق، يشعل لهيب المسيحانية القومية ويجسدهاעוד מעט יבוא המלאך بعد قليل سيأتى الملاك، وعندما لا تغرى هذه الحيلة السائق، يقدم قطعة الحلوى الأخيرة، لاغراء الأخير - الحذاء العسكرى، وعندما يقول السائق : הנעליים האלה לא מוצאות חן בעיני. هذا الحذاء لا يروق لى، يتحدث على لسان عاموس كينان، وبصوته الذى انتابه اليأس من كل الحروب والتى فقد فيها أمل فى تحقيق المثال. وعلى خلفية هذا اليأس تزداد السخرية الكامنة فى المسيحانية القومية لدى الزعيم. فقوله «حان الوقت»، غير ممكن، غير حقيقى. ليست هذه سوى مسحانية كاذبة. وفى نهاية الأمر يبقى الواقع الإسرائيلى كقناع. ألعاب وهمية خادعة، قناع ادعاءات ومظاهر كاذبة، يتجدد بشكل منتظم ويطالب دائما بضريبة الدم من الشعب. (١٤٩)

إن مسرحية «الأسد» هى مسرحية عبثية فى أساسها. الأسد الطفل هو صدى عند كينان للملك الضآل عند يونيسكو ان الأسد هو ملك الحيوانات، لكن فى مسرحية كينان ليس سوى طفل مبكر. (١٥٠) والغرفة الواحدة فى مسرحية كينان، تماثل الغرفة الواحدة فى نهاية مسرحية الكراس ليونيسكو وهى مسرحية تعرض وتؤكد عبثية الحياة. (١٥١)

إن دائرية مسرحية «الأسد» تشبه السكون والجمود المعروف عن مسرحيات بيكيت ويونيسكو : البداية هى النهاية والنهاية هى البداية . ففى مسرحية «المغنية الصلعاء» ليونيسكو يتم استبدال الزوجين سميث بالزوجين مارتن، لكن البداية والنهاية متماثلين من ناحية الوضع ومن ناحية الحوار. وهكذا ينهى كينان مسرحيته بالشكل الذى بدأت به، إلا أن الطفل يحاول فى النهاية اطعام أمه بالملعقة. وتذكر نهاية المسرحية أيضا بمسرحية «الدرس» ليونيسكو : انتهت جولة واحدة - فشل : تحقيق الفكرة القومية والحلم - السائق انسحب، لكن الكل يبدأ من النهاية وكأن

وسينقل هو أيضا من مجال الروح إلى مجال الجسد، من الأفق الروحى إلى الأفق المادى، وسيحمل هو أيضا حقيبته مع تاريخه ويذهب فى حال سبيله (١٥٢) أما الزعيم - الطفل والمرأة - الصهيونية فسيواصلان معركة علاقات التبعية اللانهائية. وسيستمران فى خلق عالم جديد لوهم آخر والبحث عن ضحية جديدة، عن واقع جديد يدفع ثمن الحلم. (١٥٣)

المسرحية الإسرائيلية بعد قيام الدولة وأبرز موضوعاتها

يرى كثيرون من النقاد الإسرائيليين أن بداية الكتابة المسرحية الإسرائيلية تعود إلى مسرحية موشيه شامير הוא הולך בשדות التى جرى أول عرض لها فى ٣١ مايو ١٩٤٨ فى مسرح الكامرى. (١٥٤)

وكانت هذه المسرحية من ناحية تاريخية أول مسرحية عبرية أصيلة عرضت فى دولة إسرائيل ومن ناحية الفكرة الرئيسية "المسرحية العبرية الأصلية الأولى التى بطلها هو ممثل جيل الأبناء الذين ولدوا هنا ووضعوا فى مركز المعركة" (١٥٥) والتى مؤلفها من جيل "أبناء البلد" (١٥٦). ويعتبر بعض النقاد هذه المسرحية فاتحة الكتابة المسرحية التى تمت من واقع الحياة فى إسرائيل سعيا إلى التحدث عنه وتجسيده بشكل تظهر فيه مضامين الواقع التى تدفع فى اتجاه صياغتها فى كتابه مسرحية تميزها وتجعلها تختلف عن أية كتابة مسرحية عبرية سبقتها.

ولابد من الاشارة هنا إلى أنه سبقت مسرحية شامير سالفة الذكر مسرحية يجئال موسينزون تمار ايشت عير תמר אשת ער (١٩٤٧) ولكن لا يمكن اعتبارها بداية الكتابة المسرحية الإسرائيلية لأسباب منها أنها تعتبر استمرار للكتابة المسرحية التى تستمد موضوعاتها من كتاب العهد القديم «التناخ» التى كانت شائعة فى الأدب العبرى الحديث.

ويمكن أن نضع تحت اسم الكتابة المسرحية الإسرائيلية تلك المسرحيات التى

كتبها منذ فترة حرب (١٩٤٨) أدباء ولدوا فى فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل والعبرية هى لغتهم الأم والذين تختلف بيئاتهم ومشاهدهم الخارجية والداخلية - الثقافية عن كل ما هو معروف لنا فى الأدب العبرى حتى ظهورهم. مسرحيات وكتاب مسرحيون تحدد وتقرر عالمهم عوامل مشروطة بواقع وكيان البلاد التى يرغبون فى تصويرها ووصفها بشكل مباشر أو غير مباشر. (١٥٧)

ولم يكن الواقع الإسرائيلى الذى تتناوله الكتابة المسرحية الإسرائيلية واسع النطاق ويمتد لفترة طويلة من الأحداث والأعمال. فمن ناحية زمنها لا تذهب بعيدا إلى ما وراء بداية الأربعينيات من القرن العشرين. ومن ناحية موضوعتها وفكرتها الرئيسية أو ما يسمى بلغة الكتابة المسرحية الفنية «تيما - theme» تتناول فى أساسها عالم الشاب الإسرائيلى الذى ولد فى إسرائيل وانطباعاته ومشاكله على أرض الواقع المعاش ولذلك فقد عكست هذه المسرحيات الواقع الملموس الذى تصفه مشاهد انطباعية وايديولوجية التقطتها عينه وهو ما يزال صبيا. (١٥٨)

وعلى ضوء ذلك يمكن القول أن الكتابة المسرحية الإسرائيلية تعتبر تجسيدا للواقع الإسرائيلى الجديد وما تشكل لدى الإسرائيلى من وعى ومفاهيم جديدة وما واجهه من مشاكل وصعوبات فى التأقلم مع هذا الواقع الجديد فى اعقاب حرب ١٩٤٨ والسنوات التى سبقتها. على اعتبار أن اقامة دولة إسرائيل تعتبر نقلة نوعية كان لها تأثيرات بعيدة المدى على الأدب العبرى عموما وعلى الكتابة المسرحية خصوصا وذلك لأن الحرب وقيام الدولة وما اكتنف كل ذلك من مشاكل ومعضلات على كافة الأصعدة خلق حالات درامية مسرحية و فرت مجالات كبيرة للكتابة المسرحية.

وقد تصدرت الكتابة المسرحية فى فترة ما بعد اقامة دولة إسرائيل الموضوعات التى تتعلق بالحرب وتداعياتها وما تمخض عنها من مشاكل اجتماعية واقتصادية والعلاقات بين الطوائف اليهودية المختلفة التى جاءت مع موجات الهجرة وما عكسه

هذا من تباين فى العادات والتقاليد والموروثات الثقافية والمستويات الاقتصادية والاجتماعية والذى لم تنجح حتى الأن كل المحاولات من جانب السلطات الإسرائيلية فى الدمج بين هذا الخليط من الأعراق والثقافات المختلفة فى نسيج اجتماعى واحد.

وأبرز الموضوعات التى تناولتها المسرحيات الإسرائيلية فى تلك الفترة هى

(١) الكيبوتس والاستيطان الزراعى على اختلاف انواعه قبل قيام الدولة وبعدها

(٢)صراع المنظمات اليهودية السرية (خاصة البالماخ) وحرب ١٩٤٨

(٣) استيعاب الهجرة اليهودية القادمة إلى إسرائيل من شتى دول العالم وما صاحبها من مشكلات اقتصادية واجتماعية واستيعابية وسياسية حزبية

(٤) مشكله الطوائف اليهودية المتباينة فى أصولها وثقافاتها وتقاليدها

(٥)فساد الحكم وتعقيدات الاجراءات البيروقراطية

(٦) النزوح من إسرائيل

(٧) تغيير القيم الذى أخذ يحدث بعد اقامة الدولة

(٨) أزمة الشباب

(٩) الواقع الإسرائيلى وقيمه الاجتماعية

(١٠) العلاقات مع المانيا والالمان وتداعيات ما حدث فى المانيا فى عهد النازية فى الحرب العالمية الثانية بالنسبة لليهود

(١١) الحروب والمواجهة العربية الإسرائيلية.

ويقسم بعض النقاد الإسرائيليين [١٥٩] مراحل تطور الدراما الإسرائيلية أو الكتابة المسرحية الإسرائيلية وموضوعاتها إلى أربعة مراحل هى :

المرحلة الأولى : أيام ما قبل قيام الدولة وحرب ١٩٤٨ وتتصدر المسرحيات موضوعات الكيبوتس والتنظيمات السرية اليهودية الصهيونية وحرب ١٩٤٨

وصورة الشاب الإسرائيلى.

المرحلة الثانية : السنوات الأولى للدولة تتناول الدراما فحص واستقصاء نوعية الانتقال من أيام ما قبل قيام الدولة إلى الواقع الجديد للدولة التى قامت على ركائز القيم التى تربى وتعلم عليها الشاب الإسرائيلى وقيم حركة الشباب الطلائعى اليسارى وحركة العمل.

المرحلة الثالثة : الوضع الروتينى للدولة حيث تتناول الدراما الواقع الإسرائيلى ذاته بقيمة من خلال تأكيد المشكلة الاجتماعية والتطور الروحى - الثقافى للدولة.

المرحلة الرابعة : موازية للمرحلتين الثانية والثالثة - محاولة تأريخ الواقع لاعطائه ابعاد عمق ويتناقض هذا المفهوم مع سابقيه من حيث فهمها للواقع على أنه حاضر ومستقبل فقط وخلوة من أية علاقة بالماضى. (١٦٠)

وكان من أبرز كتاب المسرحية فى تلك الفترة موشيه شامير وناتان شاحم واهرون ميجد ويجئال موسينزون ونسيم ألونى ويهودا هاازراحى وافرام كيشون ثم تبعتهم مجموعة كبيرة اخرى من أمثال أ.ب يهوشوع حانوخ ليفين، حانوخ برطوف وعاموس كينان ويهوشوع سوبول وبنيامين جلاى وسى.تسيمر ويوسف شيلوح.

وأهم الموضوعات التى ركزت عليها المسرحية العبرية الإسرائيلية.

المسرحيات التى تناولت موضوع الحرب والمواجهة العربية الإسرائيلية הוא הולך בשדות لموشيه شامير (١٩٤٨) و הם יגיעו מחר (١٩٤٧) لناتان شاحم، ومسرحية אבות ובנים اباء وابناء للكاتب بنيامين جلاى عن العدوان على مصر فى سنة ١٩٥٦ ومسرحية فصح اسكندرانى» פסח אלכסנדרוני (١٩٨٥) للكاتب يتسحاق جورمزانو والتى تتناول نفس الموضوع وتتحدث عن حياة اليهود فى مصر. ومسرحية حانوخ ليفين «أنت وأنا والحرب القادمة אתה ואני והמלחמה הבאה» وهى مسرحية ساخرة عرضت على خشبة المسرح سنة ١٩٦٨ ومسرحية שמשון קצין בצה״ל شمشون

ضابط فى الجيش الإسرائيلى ليجئال موسينزون عن حرب ١٩٦٧ ومسرحية לילה במאי ليلة فى مايو - للكاتب أ.ب يهوشوع عن الفترة التى أطلق عليها فترة الانتظار قبل حرب ١٩٦٧ والاحاسيس التى انتابت الإسرائليين فى تلك الفترة العصيبة. ومسرحية ليلة استقلال بسرائيل شيفى ליל העצמאות של ישראל שפי لابراهام راز على خلفية حرب الاستنزاف على جبهة قناة السويس.

ومسرحية ترومبيلدور טרומבלדור- 85 للكاتب س. تسيمر تتناول قصة جندى قتل فى حرب اكتوبر ١٩٧٣.

وهناك مسرحيات تناولت الغزو الإسرائيلى للبنان سنة ١٩٨٢ والذى اطلقت عليه اسرائيل اسم «حرب سلام الجليل.» مسرحية فخ ٨٢ מלכוד 82 للكاتب روعى ريشكس.

وتناولت مسرحيات اخرى الانتفاضة الفلسطينية الأولى ١٩٨٧ ومن ابرزها عرض القدس סנדרום ירושלים للكاتب يهوشوع سوبول ومسرحية رحلة فلسطينية מסע פלסטיני للكاتب يوسف شيلوح وتناولت الكثير من المسرحيات موضوع المشاكل ا لاجتماعية فى إسرائيل مثل مسرحية ملكة الحمام מלכת האמבטיה للكاتب حانوخ ليفين ومسرحية «القه للكلاب זרוק אותו לכלבים » ليجئال موسنيزون التى توجه نقد لاذعا لما يجرى فى المجتمع الإسرائيلى وكذلك مسرحية «الفاسد» המושחת ومسرحية نابليون حى أم ميت נאפליון חי ומית للكاتب نسيم الونى ومسرحية عاموس كينان ربما زلزال אולי רעידת אדמה ومسرحية حدفا وأنا חדווה ואני لأهرون مجد. (١٦١)

وأيضا مسرحية נעורי פרדהילה شباب فردهيلة للكاتب حانوخ ليفين وهى تعكس حالة التمرد على الأنماط الاجتماعية فى المجتمع الإسرائيلى وسيطرة رغبات خاصة على الأفراد والتى تصل إلى الاباحية المفرطة وتفكك الروابط الأسرية وتناولت بعض المسرحيات موضوع الهجرة اليهودية إلى إسرائيل والصعوبات التى تواجه

المهاجرون الجدد فى التكيف مع الواقع الجديد مثل مسرحية ستة أجنحة لواحد שש כנפים לאחד للكاتب حانوخ برطوف.

المسرحية الإسرائيلية والصراع بين المتدينين والعلمانيين :

من أبرز المسرحيات التى تناولت هذا الموضوع مسرحية פליישר ليجنال بن اور التى تعبر عن الصراع بين العلمانين والحريديم وتنتهى بانتصار الحريديم وكأن المؤلف قد استشرف وتنبأ بتزايد قوة اليهود الحريديم حاليا والذين يمثلون قوة لاسيتهان بها حيث يمثلون أكثر من سدس مقاعد الكينست حاليا وبامكانهم اسقاط اية حكومة إذا لم تستجيب لمطالبهم وتعد من أنجح المسرحيات فى ١٩٩٣ - ١٩٩٤ وكذلك مسرحيات العلمانى الأخير החילוני האחרון (١٩٨٦) لشموئيل هسفرى ويبدو من عنوان المسرحية ان المؤلف يتوقع سيطرة المتدينين على مقاليد الأمور في إسرائيل واضمحلال المعسكر العلمانى.

ولنفس المؤلف مسرحية تدور حول نفس الموضوع وهي مسرحية קדוש والتى تم عرضها سنة ١٩٨٥ وهى مسرحية واقعية تصور الفجوة بين الشخص العلمانى والشخص المتدين من خلال وجهة نظر انثروبولوجية.

الهوامش

١- .Judaica, Vol. 14, p. 1289. שה-לבן,משה שמיר, אור עם, ת"א, עמ' 1987,5.

٢- Judaica, Ibid.

٣- Ibid.

٤- ספרית פועלים מרחביה 1952 «نسوة تنتظرن بالخارج» وهى أول مجموعة قصص لشمير

٥- שה לבן עמ' 20. Ibid.

٦- البشوف : كلمة عبرية تعنى مستوطنة أو استيطان. وكانت تطلق مجازا قبل قيام إسرائيل على المستوطنين اليهود فى فلسطين ومنظماتهم ومؤسساتهم.

٧- تناول مسألة تشغيل المزارعين اليهود للعمال العرب بدلا من العمال اليهود فى المستوطنات اليهودية فى فلسطين.

٨- שה לבן עמ' 47-46.

٩- שה לבן עמ' 38.

١٠- שם. Judaica

١١- מירון דן, עמ' 355. Judaica, p. 1290.

١٢- قدمتها فرقة هابيما المسرحية (١٩٥١).

١٣- تهاجم المسرحية اتفاقية التعويضات التى تدفعها ألمانيا الغربية لليهود بعد الحرب العالمية الثانية.

١٤- ضمن مجموعة نسوة ينتظرن بالخارج وقدمتها هابيما (١٩٥٤).

١٥- Judaica,Ibid.

١٦- Ibid.

١٧- שה לבן עמ' 14.

١٨- توماس كلايتون وولف (١٩٠٠ - ١٩٣٨) كاتب روائى أمريكى يغلب على رواياته طابع السير الذاتية. جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) روائى ايرلندى يعتبر أحد أبرز ممثلى الرواية النفسية. هيمنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) روائى أمريكى حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٥٤.

١٩- Judaica, Ibid. - שה לבן עמ' 27.

٢٠- יריץ ראובן, עמ' 24.

٢١- שם, ושה לבן , ודן מירון, ארבע פנים לספרית העברית בת זמננו שוקן, ירושלים 1962.

٢٢-שם, עמ' 233.

٢٣- שם, עמ' 345.

٢٤-שם, עמ'321.

٢٥- שם, עמ' 22.

٢٦-שם, עמ' 156.

٢٧- מירון,דן, עמ' 356. Abramson, p. 55.

٢٨- שה לבן, שם עמ' 25.

٢٩- الفريسيون فئة من الحاخامات اليهود، والكلمة مشتقة من كلمة عبرية معناها معتزل. وقد أيد الفريسيون التوراة الشفوية، على خلاف الصدوقيين الذين عارضوا التوراة الشفوية ودخلوا في صراع معهم حول النفوذ والمكانة والامتيازات.

٣٠- עפרת, שם, עמ' 58.

٣١- שם, עמ' 60 .

٣٢- שם, ו שה לבן עמ' 50.

٣٣- עפרת,שם, עמ' 60.

٣٤- שם.

٣٥-דבר 1/4/1950.

٣٦- עפרת,שם, עמ' 61.

٣٧- שם .

٣٨- עפרת,שם, עמ' 63.

٣٩- שם .

٤٠- שם .

٤١- שם,עמ' 63.

٤٢- שם,ושה לבן עמ' 53-50 .

٤٣- שם,עמ' 64 .

٤٤- שם .

٤٥-שם .

٤٦-גור, ישראל , פרקי המחזה המקורי, רבעון לדרמה 91-92 קיץ 1982 דף חז בע"מ ירושלים עמ' 118.

٤٧- שם, עמ' 119 .

٤٨-שם, עמ' 120, ושה לבן עמ' 76 .

٤٩- גור, עמ' 124 .

٥٠- موشاف : نوع من المستوطنات التعاونية في إسرائيل.

٥١-קרץ, עמ' 24 .

٥٢- מירון עמ' 350 .

٥٣- שם, עמ' 352 .

٥٤- שם .

٥٥-שם .

٥٦- שם, עמ' 354 .

٥٧-שם, עמ' 355 .

٥٨-שם, עמ' 356 .

٥٩- שם .

٦٠- Judaica, Vol. 14, p. 1258

٦١- עפרת, שם עמ' 37 .

٦٢- Kohansky, p. 159.

٦٣- עפרת, שם .

٦٤-שם, עמ' 39 .

٦٥- Kohansky, p. 159.

٦٦- Ibid, Abramson, p. 56.

٦٧- Abramson, p. 57.

٦٨- Ibid.

٦٩- Ibid.

٧٠- Ibid.

٧١- עפרת, עמ' 42 .

٧٢- שם .

٧٣- שם.

٧٤- שם, עמ' 43

٧٥- גור, שם, עמ' 132

٧٦- עפרת, עמ' 43 .

٧٧- שם, עמ' 44 .

٧٨- שם, עמ' 44 .

٧٩- Kohansky, p. 160.

٨٠- בערבות הנגב,סברסקי ת"א 1949 .

٨١- עפרת, עמ' 29 .

٨٢- Judaica, Vol. 6, p. 205.

٨٣- עפרת, עמ' 30 .

٨٤- انطون بافلوفيتش تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) كاتب مسرحي ومؤلف قصص روسي.

٨٥- שם, עמ' 29 .

٨٦- שם Abramson, p. 57.

٨٧- עפרת, עמ' 31 .

٨٨- שם.

٨٩-שם .

٩٠- שם, עמ' 32 .

٩١- שם .

٩٢-שם .

٩٣-שם, עמ' 33 .

٩٤- שם .

٩٥- مسادا : آخر قلعة يهودية سقطت في أيدي الرومان سنة ٧٣ م أثناء التمرد اليهودي ضد الامبراطورية الرومانية بعد أن حاصرها الرومان لعدة سنوات واخترقوها مما دفع القائد اليهودي باركوخا إلى اقناع رفاقه بممارسة انتحار جماعي وقد حولت إسرائيل هذه القصة إلى أسطورة ورمزا للصمود اليهودي.

٩٦- שם.

٩٧-עפרת, עמ' 32 .

٩٨- Abramson, p. 57.

٩٩-שם.

١٠٠- Kohansky, p. 161.

١٠١- Abramson, p. 82.

١٠٢- Kohansky, p. 169, Ibid.

١٠٣- שם.

١٠٤- سفر الملوك الأول (١١ : ١٦)

١٠٥- Ibid.

١٠٦- صمونيل بيكيت : روائي وكاتب مسرحي ايرلندي حصل على جائزة نوبل في الآداب ١٩٦٩.

١٠٧- ت. س. اليوت (١٨٨٨ - ١٩٥٦) أديب انجليزي حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨.

١٠٨- Abramson, p. 93.

١٠٩-עפרת, עמ' 50 .

١١٠- تسروعا : وردت في سفر ملوك أول (١ : ٢٦)

١١١- שם Kohansky, p. 168.

١١٢- Kohansky, p. 168.

١١٣- עפרת עמ' 51 Ibid.

١١٤- شعب يعيش بمفرده أو يسكن لوحده بين الشعوب لا يحسب. وردت في سفر العدد ٢٣ : ٩.

١١٥- שם Ibid.

١١٦-שם.

١١٧- שם Kohansky, p. 168.

١١٨- שם.

١١٩- שם.

١٢٠- שם, עמ' 53.

١٢١- שם, עמ' 54.

١٢٢- שם, עמ' 55-56.

١٢٣- עפרת, עמ' 57.

١٢٤- שם, עמ' 180.

١٢٥- السريالية : التعبير سواء بالكتابة أو الكلام أو أي وسائل أخرى عن الفكر الباطن بعيدا عن تحكم العقل الواعي ودون اعتبار لأية قيمة أخلاقية وأدبية.

١٢٦- שם.

١٢٧- שם.

١٢٨- שם .

١٢٩- שם .

١٣٠- שם, עמ' 181.

١٣١- עפרת, עמ' 181.

١٣٢- שם.

١٣٣- שם .

١٣٤- עפרת,שם.

١٣٥- שם .

١٣٦- שם, עמ' 185.

١٣٧- שם.

١٣٨- האריה.

١٣٩- שם, עמ' 185 .

١٤٠- שם.

١٤١- אריה ,שם,עמ' 172.

١٤٢- שם..

١٤٣- البلاد : المقصود فلسطين بالطبع.

١٤٤- שם,עמ' 186.

١٤٥- שם .

١٤٦- שם .

١٤٧- שם .

١٤٨- שם,עמ' 187.

١٤٩- שם .

١٥٠- שם .

١٥١- שם .

١٥٢- رشدي، رشاد، ص ٢٥١.

١٥٣- שם,עמ'188.

١٥٤- שוהם-חיים ,דרמה של דור בארץ .

١٥٥- שם , עמ' 9 .

١٥٦- جيل أبناء البلد تسمية تطلق فى الآدبيات الإسرائيلية على من ولد فى فلسطين او فى إسرائيل بعد إقامتها سنة ١٩٤٨م .

١٥٧- שם .

١٥٨- שם, עמ' 10.

١٥٩- שוהם ,שם עמ' 21, وانظر ايضا חיים דבזו, התיאתרון העברי במדינת ישראל "בצרון "
שנה כ"ב, כרך מ' 1961- גרשון שקד, בנתבי הבהזה דמקורי, במה 6 ,יוני 1960

١٦٠- שוהם ,שם עמ' 21-22 .

١٦١- שנאת עצמיו" בתיאתרון הישראלי,דן אורן, במפה 138, 1994.